

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU  
FILOZOFSKI FAKULTET U ZAGREBU  
ODSJEK ZA ROMANISTIKU

**GÉRARD GENETTE - FIGURES III:**  
**Prijevod i problematska analiza**  
**ulomka iz poglavlja "Voix"**

Diplomski rad

Diplomski studij francuskog jezika i književnosti, prevoditeljski smjer

Mentor:

dr.sc. Nenad Ivić

Komentorica:

dr.sc Evaine Le Calvé Ivičević

Kandidat:

Marta Klarić Ravnić

Zagreb, 2018

**Université de Zagreb**

**FACULTÉ DE PHILOSOPHIE ET LETTRES**

Département d'études romanes

UFR Langue et lettres françaises

**GÉRARD GENETTE - FIGURES III :**

**Traduction et analyse problématique d'un extrait**

**du chapitre « Voix »**

**MÉMOIRE DE MASTER**

**MASTER EN LANGUE ET LETTRES FRANÇAISES**

**FILIÈRE TRADUCTION**

Présenté par :

Marta Klarić Ravnić

Sous la direction de :

dr.sc. Nenad Ivić

dr.sc Evaine Le Calvé-Ivičević

Zagreb, 2018

## Table des matières

<b>Que signifie traduire ?</b> .....	<b>2</b>
<b>Traduire: poétique</b> .....	<b>9</b>
<b>Traduction d'un extrait du chapitre « Voix » dans <i>Figures III</i> de Gérard Genette</b> .....	<b>15</b>
<b>Analyse du chapitre « Voix » des <i>Figures III</i> de Gérard Genette</b> .....	<b>44</b>
<i>Problèmes généraux de la traduction de français en croate</i> .....	<i>44</i>
L'EMPRUNT .....	46
Les emprunts anciens .....	47
Les emprunts qui peuvent avoir plusieurs significations différentes en croate.....	52
Les problèmes particuliers avec les emprunts et la terminologie.....	60
LE CALQUE.....	62
LA TRADUCTION LITTERALE.....	64
LA TRANSPOSITION .....	65
LA MODULATION.....	69
L'EQUIVALENCE.....	71
L'ADAPTATION.....	73
<i>Les problèmes particuliers posés par la traduction du texte choisi de français en croate</i> .....	<i>74</i>
Les termes en latin.....	74
Terminologie spécifique à la théorie littéraire .....	76
La traduction des adjectifs relatifs.....	79
La traduction proposée.....	81
Les difficultés de compréhension .....	82
Omission et sur-traduction.....	82
Dépouillement et économie.....	83
Syntaxe – les phrases longues et complexes.....	84
<b>Conclusion</b> .....	<b>86</b>
<b>Bibliographie :</b> .....	<b>88</b>
<b>Sitographie :</b> .....	<b>91</b>
<b>Annexe – texte original</b> .....	<b>93</b>

## **Que signifie traduire ?**

Pour répondre à cette question, on doit d'abord comprendre qu'est-ce que le processus de la traduction, quelles sont les phases qui la précèdent, ou bien, quelles sont toutes les phases formant le processus de la traduction. On peut dire que Gérard Genette, dans le texte que nous avons traduit, fait aussi une sorte de traduction quand il explique comment lire l'œuvre de Proust. D'une façon, il transmet tout ce qui est inscrit dans une œuvre littéraire en la rendant visible et accessible. De la même manière qu'on traduit d'une langue à l'autre, Genette lit, comprend de sa manière unique, et traduit pour un nouveau lecteur, dans une langue que ce dernier comprend.

La plupart des théoriciens parlent de la traduction en général, ils disent qu'il est important de comprendre le texte original pour le transmettre à la langue cible, etc. Mais on veut ici souligner aussi le caractère absolument individuel de chaque traduction, ce qui dépend de chaque traducteur, c'est-à-dire du lecteur du texte original, et de l'écriture qui suit la lecture.

La traduction est en effet un processus double, pendant lequel le traducteur traduit deux fois, un processus comparable à l'adaptation de l'œuvre originale qui a pour résultat la création d'une autre œuvre, par la (ré) interprétation et la (re) création<sup>1</sup>. Pour que la traduction puisse être mise en place, d'abord le lecteur doit s'engager dans la lecture du texte original, ou bien il entre dans la communication avec l'auteur implicite du texte devant lui, et en lisant, il le fait naître par sa lecture.

---

<sup>1</sup> Cf. L. Hutcheon, 2006, p. 6.

Ainsi, le lecteur devient l'instance principale du texte, son cocréateur parce que lui, et lui seulement, peut tirer une signification de ces signes et actualiser, réaliser le texte. En lisant, le lecteur inscrit le texte dans son esprit conformément à sa compréhension du texte, produisant ainsi le premier acte de la traduction et créant le texte dans sa tête par l'interprétation. Maintenant, le lecteur du texte original doit devenir aussi écrivain pour commencer la deuxième étape de la traduction. À ce moment, le lecteur et l'écrivain du nouveau texte s'unissent dans la personne du traducteur pour recréer le texte, ou bien pour créer un texte nouveau. De cette manière, le traducteur devient l'auteur d'un nouveau texte, produisant pendant ce processus une œuvre autonome, en utilisant des procédés littéraires, et donc artistiques.

Pour cette raison certains théoriciens et philosophes disent que la traduction est un art parce qu'en traduisant la littérature le traducteur crée une nouvelle œuvre et que pour traduire une œuvre d'art le traducteur doit être un écrivain lui-même. J.-P. Vinay et J. Darbelnet affirment aussi que la traduction est une discipline exacte qui possède ses techniques et ses problèmes particuliers.<sup>2</sup> Toutefois, ils reconnaissent qu'il n'existe pas une seule traduction possible d'un même original et que le traducteur dispose d'une liberté artistique, mais ils stipulent qu'il est nécessaire de connaître très bien les méthodes qui gouvernent le passage d'une langue à l'autre pour pouvoir arriver à des solutions uniques.

---

<sup>2</sup> Vinay, J.P., Darbelnet, J., p. 23.

Pourquoi c'est le cas ?

Il y a autant de traductions possibles qu'il y a de traducteurs, et la personne du traducteur contient en soi-même la personne du lecteur et de l'auteur. Dans son essai « La mort de l'auteur », Roland Barthes affirme que l'auteur n'existe pas avant le livre mais qu'il naît « en même temps que son texte », en plus, il propose qu'il existe seulement durant le temps de l'énonciation et que tout texte est écrit *ici et maintenant*<sup>3</sup>. Mais, l'instance de l'auteur est inséparablement liée avec l'instance du lecteur. Du point de vue de la linguistique, l'auteur est toujours seulement celui qui écrit, le texte est fait et lu de telle sorte qu'en lui, l'auteur s'absente. Le texte est un espace aux dimensions nombreuses, où se combinent et s'opposent des écritures variées, « issues de plusieurs cultures qui entrent les unes avec les autres en dialogue », dont aucune n'est originelle : « le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture ».<sup>4</sup> Par ailleurs, le lieu où cette multiplicité se rassemble ce n'est pas l'auteur, mais le lecteur : « l'espace même où s'inscrivent toutes les citations dont est faite une écriture. Le lecteur est un homme sans histoire, sans biographie ; il est seulement ce quelqu'un qui tient rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit ».<sup>5</sup> Barthes affirme que la lecture est un texte que nous écrivons dans notre tête quand nous la levons.<sup>6</sup> Cela fait la première traduction, et la deuxième se produit durant l'écriture du textecible.

---

<sup>3</sup> R. Barthes : « La mort de l'auteur », 1984, p. 64.

<sup>4</sup> Ibid., p. 65.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> R. Barthes : « Écrire la lecture », 1984, p. 34.

Dans son essai « De la science à la littérature » Barthes propose que « le monde de l'œuvre soit un monde total », où tout le savoir prend place<sup>7</sup>. Par opposition à la science où le langage est seulement son instrument, quand on parle de la littérature, le langage constitue son monde même, il est son être. L'écriture est l'étape zéro de la traduction quand on parle de textesource, mais aussi une étape postérieure, qui suit la lecture et l'interprétation, l'étape de récréation ou de la création du texte-cible. Dans son essai « Qu'est-ce que l'écriture ? » Barthes parle de la langue comme d'un « corps de prescriptions et d'habitudes, commun à tous les écrivains d'une époque », qui enferme toute la création littéraire. La langue est donc en-deçà de la littérature pendant que le style est presque au-delà. Il est toujours seulement une métaphore ou une « équation entre l'intention littéraire et la structure charnelle de l'auteur »<sup>8</sup>. Selon Barthes, langue et style sont des forces aveugles ; l'écriture est un acte de solidarité historique. Langue et style sont des objets ; l'écriture est une fonction ; elle est le rapport entre la création et la société.

Plusieurs écrivains ont la même écriture ou bien ils pratiquent un langage chargé d'une même intentionnalité et ils se réfèrent à une même idée de la forme pendant que d'autres utilisent des écritures profondément différentes mais comparables, parce qu'elles sont produites par un mouvement identique, qui est la réflexion de l'écrivain sur l'usage social de sa forme. Barthes continue et affirme que « l'écriture est essentiellement la morale de la forme, c'est le choix de l'aire sociale au sein de laquelle l'écrivain décide de situer la Nature de son langage »<sup>9</sup>. L'écriture d'un écrivain est sa façon de penser la littérature, elle est aussi une

---

<sup>7</sup> R. Barthes : « De la science à la littérature », 1984. p. 14.

<sup>8</sup> R. Barthes : « Qu'est-ce que l'écriture ? » dans : *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972.

<sup>9</sup> Ibid.

réalité ambiguë. D'une part, elle naît d'une confrontation de l'écrivain et de la société ; d'autre part, elle renvoie l'écrivain aux sources instrumentales de sa création. L'écrivain devient le traducteur quand il commence à écrire, créer l'œuvre nouvelle après qu'il a effectué la lecture et l'interprétation du textecible. Sa création dépend de son savoir, de son histoire et de sa culture, ce qui affecte son interprétation.

Quand on parle de la traduction, on distingue deux langues qui en font partie : la langue source ou la langue de départ et la langue cible ou la langue d'arrivée.<sup>10</sup> J.-P. Vinay et J. Darbelnet distinguent les procédés techniques de la traduction qu'on va présenter et analyser dans un chapitre de ce travail, néanmoins, il faut mentionner d'autres principes de la traduction comme ceux de Alexander F. Tytler qui, dans son « *Essay on the Principles of Translation* »<sup>11</sup>, décrit les trois principes de la traduction. Tytler affirme que la traduction doit être une transcription complète du contenu de l'original, c'est-à-dire que la traduction doit être fidèle au contenu. En second lieu, le style et toute la manière dont est écrite la traduction doivent porter le même caractère que l'original, ils doivent être fidèles à la forme ; enfin, la traduction doit être lisible et avoir l'aisance d'une œuvre originale.

Pendant que les théoriciens mentionnés cherchent à définir les « règles », c'est-à-dire les procédés ou les principes de la traduction, d'autres, comme Paul Ricœur, posent la question de l'existence de la traduction. Le premier fait qu'il note est que la diversité des langues est grande et que la traduction existe parce que les

---

<sup>10</sup> On utilisera les abréviations *LD* pour la langue de départ et *LA* pour la langue d'arrivée.

<sup>11</sup> A. F. Tytler : *Essay on the Principles of Translation*, 1971., Digitée par l'archive d'Internet 2007.



hommes parlent des langues différentes.<sup>12</sup> Ensuite il conclut que, comme les hommes peuvent apprendre d'autres langues que leur langue maternelle, la diversité des langues exprime une hétérogénéité radicale et rend la traduction théoriquement impossible; les langues sont *a priori* intraduisibles l'une dans l'autre.<sup>13</sup> Cependant, la traduction existe et par conséquent elle est possible, ce qui signifie qu'il existe des structures cachées qui, *soit* portent la trace d'une langue originaire perdue qu'il faut retrouver, *soit* consistent en codes *a priori*, en structures universelles qu'on doit pouvoir reconstruire.<sup>14</sup> Ricœur avance en disant qu'il n'existe pas une traduction idéale parce qu'il n'existe pas de critère absolu de la bonne traduction. Pour que ce soit possible, il faudrait qu'on puisse comparer le texte de départ et le texte d'arrivée à un troisième texte porteur d'un sens identique, supposé circuler du premier au second, mais un tel texte n'existe pas.<sup>15</sup> Une bonne traduction peut viser seulement à une équivalence présumée, et l'unique façon de critiquer une traduction c'est d'en proposer une autre présumée, meilleure ou différente.<sup>16</sup> Ainsi, Mounin suggère même que l'existence de la traduction constitue le scandale de la linguistique contemporaine.<sup>17</sup> Par ailleurs, il décrit le traducteur comme le lieu d'un contact entre deux ou plusieurs langues employées alternativement par le même individu, même si le sens dans lequel il « emploie » alternativement les deux langues est un peu particulier. De même, il propose que la traduction est aussi un contact de langues, un fait de bilinguisme.<sup>18</sup>

---

<sup>12</sup> P. Ricœur, 2004, p. 22.

<sup>13</sup> Ibid., p. 25.

<sup>14</sup> Ibid., p. 29.

<sup>15</sup> Ibid., p. 39.

<sup>16</sup> Ibid., p. 40.

<sup>17</sup> G. Mounin, 1963, p. 8.

<sup>18</sup> Ibid., p. 4.

Comme on l'a déjà dit, la multitude des langues est la raison pour laquelle on traduit depuis toujours et la preuve que la traduction existe. Même s'il n'existe pas une traduction idéale, elle peut être mauvaise ou bonne. Une bonne traduction doit transmettre le message dans sa totalité et le traducteur doit aspirer à la *fidélité au sens* et non aux mots. Le présent travail vise à analyser la traduction en croate du chapitre « Voix » de *Figures III* de Gérard Genette.

Notre tâche consiste d'abord à observer comment les sept procédés de J.-P. Vinay et J. Darbelnet sont mis en œuvre dans le texte sous étude et en second lieu notre analyse portera sur l'étude des problèmes particuliers posés par la traduction en croate, la syntaxe et la terminologie. Pour achever cette étude nous résumons le résultat de nos observations dans une conclusion.

## Traduire: poétique

Ladmiral, affirme que « la traduction fait passer un message d'une langue de départ (LD) ou langue-*source* dans une langue d'arrivée (LA) ou langue-*cible*. ».<sup>19</sup> Mais il fait savoir aussi qu'il est important de noter que les deux possibles significations du mot « traduction » désignent à la fois la pratique traduisante, c'est-à-dire l'activité du traducteur (sens dynamique) et le résultat de cette activité, le produit du processus de la traduction, le *textecible* lui-même (sens statique).

Selon lui, la traduction et l'activité traduisante sont universelles et elles sont importantes pour effectuer le contact entre communautés parlant des langues différentes. Mais, parlant d'une perspective encore plus large, la traduction est importante en général parce que chaque communication est en même temps une traduction, qui se compose de la « lecture » des signes verbaux ou non verbaux, et de l'interprétation de ces signes, ce qui résulte en la compréhension. C'est pourquoi Ladmiral propose que « la finalité d'une traduction consiste à nous dispenser de la lecture de texte original »<sup>20</sup>, parce qu'une fois le processus de la traduction achevé, on a devant nous une œuvre nouvelle: le *textesource* est remplacé par le *textecible*. Évidemment, le *textecible* n'est, et ne peut jamais être, le même que le *textesource*, ce qui met en question la traduisibilité en général, ou bien le traducteur, le même que le lecteur du texte original et du produit de la traduction, doit accepter un *accord* selon lequel il s'agit de deux textes équivalents, même si « dans la pratique, la traduction sera bien sûr toujours partielle. Comme

---

<sup>19</sup> J.-R. Ladmiral, 1994, p. 11.

<sup>20</sup> J.-R. Ladmiral, 1994, p. 11.

tout acte de communication, elle comportera un certain degré d'*entropie*, autrement dit, une certaine déperdition d'information. »<sup>21</sup>

Paul Ricœur parle des difficultés liées à la traduction et suggère que ces difficultés sont résumées dans le terme « d'épreuve »<sup>22</sup>, et au double sens de « peine endurée » et de « probation ». Il compare cette épreuve avec la « tâche du traducteur » dont parle Walter Benjamin dans son essai, qui affirme que la traduction et l'original ont un statut très différent dans le domaine de l'art,<sup>23</sup> parce que dans une œuvre littéraire, nous considérons ce qui se trouve au-delà de la communication, et par contre, pour une traduction, la communication est la substance essentielle. Benjamin pose la question de savoir si le traducteur doit aussi être poète pour effectuer la tâche de la traduction. Il continue en disant que la traduction est une forme, et que pour la comprendre comme telle, on doit revenir à l'original qui contient les lois régissant la traduction.<sup>24</sup> Davantage, il conclut que si la traduction est une forme, « la traduisibilité doit être une caractéristique essentielle de certaines œuvres ».<sup>25</sup>

Ce qu'il est intéressant de remarquer est qu'il se réfère à la traduction comme à « la vie après la mort de l'œuvre originale » parce que la traduction vient plus tard que l'original, et c'est dans cette vie nouvelle du produit de la traduction, qui inclut la transformation et le renouvellement d'une chose vivante, que l'original subit le changement.<sup>26</sup> Nous pouvons noter cette transformation dans la langue cible qui est affectée par la traduction dans la mesure que ce texte nouveau

---

<sup>21</sup> J.-R. Ladmiral, 1994, p. 18.

<sup>22</sup> Cf. P. Ricœur, 2004, p. 8.

<sup>23</sup> W. Benjamin, 2002, p. 253.

<sup>24</sup> Cf. W. Benjamin, 2002, p. 254.

<sup>25</sup> Ibid.

<sup>26</sup> Cf. W. Benjamin, 2002, p. 256.

devient une partie de la langue-cible, et participe à sa croissance. Enfin, Benjamin trouve que « de même que la traduction est une forme en soi, la tâche du traducteur doit être considérée comme distincte et clairement différenciée de la tâche du poète ».<sup>27</sup> Selon lui la tâche du traducteur consiste à trouver l'intention spécifique vis-à-vis la langue-cible, qui produit dans cette langue l'écho de l'original. À propos de la fidélité à l'original et la liberté du traducteur dans sa tâche, il conclut que ces notions semblent être toujours en conflit l'une avec l'autre. La fidélité dans la traduction des mots individuels ne peut presque jamais reproduire entièrement le sens qu'ils ont dans l'original, et dans ce sens la fidélité pour lui n'est pas limitée à ce qu'on veut dire, mais gagne plutôt une telle importance dans la mesure où ce qu'on entend est lié à la signification d'un mot individuel.<sup>28</sup> C'est pourquoi il conclut qu'un « traduction littéral de la syntaxe jette la reproduction de la signification entièrement aux vents et menace de mener directement à l'incompréhensibilité ».<sup>29</sup>

Nous pouvons comparer la thèse de Benjamin à celle de Eugene Nida, qui propose que « les mots ne puissent pas être compris correctement, séparés des phénomènes culturels localisés dont ils sont les symboles ».<sup>30</sup> Par contre, Benjamin affirme que la traduction ne doit pas imiter le sens de l'original, mais son devoir est d'incorporer en détail la manière dont on trouve la signification dans l'original, ce qui rend les deux textes, l'original et la traduction « reconnaissables en tant que fragments d'une langue plus large »<sup>31</sup>. De cette manière, la liberté dans la

---

<sup>27</sup> W. Benjamin, 2002, p. 258.

<sup>28</sup> Cf. W. Benjamin, 2002, p. 259.

<sup>29</sup> W. Benjamin, 2002, p. 260.

<sup>30</sup> Cité par G. Mounin, 1963, p. 137.

<sup>31</sup> Ibid.

traduction ou la reproduction du sens a une valeur pour la *langue pure*<sup>32</sup> par les effets qu'elle produit dans la langue-cible. Le traducteur devrait permettre que sa langue soit puissamment affectée par la langue étrangère, ce qui conduit à l'enrichissement de la langue.

Ricœur prend une approche comparable et affirme que la traduction procède à un certain sauvetage et à un certain accord à la perte, ainsi désigne-t-il l'acte de traduire comme un processus où deux partenaires sont mis en relation, « l'étranger – terme couvrant l'œuvre, l'auteur, sa langue – et le lecteur destinataire de l'ouvrage traduit ».<sup>33</sup> Dans cette relation, il considère le traducteur comme un médiateur, « qui transmet, fait passer le message entier d'un idiome dans l'autre, »<sup>34</sup> Concept qu'on trouve chez tous les auteurs mentionnés. Pour transmettre le message, un échange entre le lecteur et l'auteur est nécessaire, et c'est dans cet échange que réside l'équivalent du travail de traduction, ou bien du travail de souvenir. Danica Seleskovitch propose une thèse analogue : « le traducteur ne retrouve pas seulement dans sa mémoire la copie conforme des mots qu'il reçoit, il sait que la compréhension d'un texte fait appel à d'autres choses qu'à la connaissance de sa langue et il prétend décrire les mécanismes de la compréhension en décrivant les mécanismes de la traduction. »<sup>35</sup>

Bien que le message puisse être transmis, le traducteur n'est pas obligé de trouver les équivalents à tous champs (sémantique, syntaxe, etc.). Ricœur approfondit ce raisonnement stipulant que dans la traduction « non seulement les

---

<sup>32</sup> W. Benjamin, 2002, p. 261.

<sup>33</sup> P. Ricœur, 2004, p. 8-9.

<sup>34</sup> Cf. P. Ricœur, 2004, p. 9.

<sup>35</sup> D. Seleskovitch, M. Lederer, 1986, p. 256.

champs sémantiques ne se superposent pas, mais les syntaxes ne sont pas équivalentes, les tournures de phrases ne véhiculent pas les mêmes héritages culturels ».<sup>36</sup> Ricœur pose aussi la question de la portée du terme « traduction » quand on parle du problème de l'acte de traduire. Il propose que nous puissions prendre le terme au sens strict, comme un transfert d'un message verbal d'une langue dans une autre, ou au sens large, « comme synonyme de l'interprétation de tous ensemble signifiant à l'intérieur de la même communauté linguistique ».<sup>37</sup> L'une et l'autre approche sont correctes, la première parce que les hommes parlent de langues différentes, ce qui exige l'existence de la traduction, et la dernière parce que la traduction n'est pas possible sans la compréhension.

Marianne Lederer croit que c'est le sens qui est l'objet de la traduction et si l'on vise à communiquer, chaque message transmet nécessairement un sens.<sup>38</sup> Nous avons déjà mentionné la considération de la traduction comme communication, l'idée très liée au transfert de sens, ainsi Danica Seleskovitch révèle que « entre le sens que transmet un texte et la langue dont il est fait il existe une différence fondamentale qui explique que le fonctionnement du langage ne soit pas le fonctionnement de la langue, et que traduire soit un acte de communication et non de linguistique. »<sup>39</sup> Sur la même ligne, Georges Mounin tient que la traduction est une « opération qui consiste à faire passer d'une langue dans une autre le sens d'un texte, y compris le plus souvent la qualité littéraire ».<sup>40</sup> L'admiral aussi compare la traduction à un acte de communication, disant qu'il

---

<sup>36</sup> P. Ricœur, 2004, p. 13.

<sup>37</sup> Cf. P. Ricœur, 2004, p. 21.

<sup>38</sup> Cf. D. Seleskovitch, M. Lederer, 1986.

<sup>39</sup> D. Seleskovitch, M. Lederer, 1986, p. 256.

<sup>40</sup> G. Mounin, 1976, p. 63.

s'agit d'un cas particulier de la communication<sup>41</sup>, laquelle est une condition pour ce processus et l'interprétation. Pour lui la traduction est un « *méta-communication*, une communication au second degré qui, d'une langue à l'autre, porte sur la communication au premier degré qu'elle prend pour objet ».<sup>42</sup> Il discute aussi la notion d'équivalence dans la théorie de la traduction parce qu'il juge que cette notion évoque une identité des mots à travers des langues différentes, mais comme on a déjà vu, cette identité est difficile à obtenir.

Henri Meschonnic est aussi un des théoriciens qui prônent l'idée de la traduction comme une interprétation. Il utilise la notion de « poétique de traduire » quand il parle de la traductologie et affirme qu'il s'agit ici de l'étude de la traduction comme exercice de l'altérité, et mise à l'épreuve de la logique de l'identité, et non de science.<sup>43</sup> Il explique que « la poétique ne se développe en procédure de découverte que si elle tient ensemble la théorie de la littérature et celle du langage. »<sup>44</sup> Meschonnic offre l'idée de la traduction comme adaptation, ce qu'on a mentionné avant, et il avance en disant que dans la traduction il y a du palimpseste, comme dans l'adaptation. Il continue et souligne sa thèse de palimpseste disant que « sous l'énoncé traduit, c'est même ce sous-texte qui envahit le post-texte (...), tout ce hors-texte fait des idées du traducteur sur le langage et sur la littérature, sur le possible et l'impossible (...), et dont il fait le sous-texte qui envahit le texte à traduire. »<sup>45</sup> Ainsi souligne-t-il l'importance du

---

<sup>41</sup> Cf. J.-R. Ladmiral, 1994, p144.

<sup>42</sup> Ibid.

<sup>43</sup> Cf. H. Meschonnic, 2012, p. 76.

<sup>44</sup> H. Meschonnic, 2012, p. 75.

<sup>45</sup> H. Meschonnic, 2012, p. 233.



traducteur comme l'instance qui précède le texte mais aussi qui y accède et l'actualise.

## **Traduction d'un extrait du chapitre « Voix » dans *Figures III* de Gérard Genette**

### 5. Glas

*Pripovjedna instanca.*

“Dugo sam vremena lijegao rano” - očito je da se takav iskaz ne može odgonetnuti – poput, recimo, iskaza<sup>46</sup> “Voda vrije na sto stupnjeva” ili “Zbroj kutova u trokutu jednak je dvama pravim kutovima” – bez uzimanja u obzir tko ga iskazuje i u kojoj ga situaciji iskazuje; *ja* se može spoznati jedino u odnosu na osobu koja pripovijeda, a prošlost ispričane “radnje” dovršena je samo u odnosu na trenutak u kojem se pripovijeda. Ponovno preuzimajući dobro poznate termine Benvenistea, *priča* ovdje ne funkcionira bez jednog dijela *diskursa* i nije teško pokazati da je to gotovo uvijek tako.<sup>47</sup> Čak i povijesna pripovijest poput “Napoleon je umro na otoku Sveta Helena” implicira svojim perfektom da priča prethodi pripovijedanju, i nisam siguran da je prezent iskaza “Voda vrije na sto stupnjeva”

---

<sup>46</sup> Riječ *énoncé* i *énonciation* prevodit ćemo sa *iskaz* i *iskazivanje*, za razliku od riječi *récit* koja će se prevoditi terminom *pripovijest*, prema postojećem prijevodu Genetteove *Metalepse*. Više u analizi prijevoda. (op. prev)

<sup>47</sup> Vidjeti *Figure II*, str. 61.-69.

(iterativna pripovijest) tako bezvremenski kako se čini. Ipak, važnost ili značajnost tih implikacija u svojoj je biti promjenjiva, a ta promjenjivost može opravdati ili nametnuti razlike i suprotnosti koje u najmanju ruku imaju operativnu vrijednost. Kada čitam *Gambaru* ili *Nepoznato remek-djelo*<sup>48</sup>, zanima me priča, i nije mi bitno tko je pripovijeda, gdje i kada; ako čitam *Facino Cane*, ni u jednom trenutku ne mogu zanemariti prisutnost pripovjedača u priči koju pripovijeda; ako je riječ o *Kući Nucingen*<sup>49</sup>, autor si zadaje zadatak privući moju pozornost na lik kozera Bixioua i na grupu slušatelja kojoj se obraća; ako je pak riječ o *Crvenom hotelu*<sup>50</sup>, bez sumnje ću više pozornosti posvetiti reakcijama slušatelja po imenu Taillefer nego predvidljivu razvoju Hermannove priče, budući da se pripovijest odvija na dvije razine, a na drugoj – onoj *gdje se pripovijeda* – nalazi se najviše strasti u drami.

Ovakvu ćemo vrstu učinaka promotriti pod kategorijom glasa: “vid glagolske radnje, tvrdi Vendryès, promatran u odnosima sa subjektom” - subjektom koji ovdje nije samo onaj koji vrši ili trpi radnju nego i onaj koji (isti ili drugi) iznosi radnju, a naposljetku i svi oni koji sudjeluju u pripovjednoj aktivnosti, makar i pasivno. Znamo da je lingvistici trebalo nešto više vremena da pokuša objasniti ono što je Benveniste nazvao *subjektivnošću u jeziku*<sup>51</sup>, odnosno da prijeđe s analize iskazā na analizu odnosā između tih iskaza i njihove proizvođačke instance – ono što danas nazivamo njihovim *iskazivanjem*. Čini se da se poetika susreće sa sličnim problemom baveći se proizvođačkom instancom pripovjednog

---

<sup>48</sup> Naziv izvornika: *Chef-d'œuvre inconnu*

<sup>49</sup> Naziv izvornika: *La Maison Nucingen*

<sup>50</sup> Naziv izvornika: *L'Auberge rouge*

<sup>51</sup> *Problemi opće lingvistike*, citirano iz izvornika: *Problèmes de linguistique générale*, Paris, 1966., str. 258.-266.

diskursa, instancom za koju smo rezervirali paralelni termin, *pripovijedanje*. Taj se problem očituje prije svega jednom vrstom oklijevanja, bez sumnje nesvjesnog, da se prepozna i poštuje autonomija te instance, ili jednostavno njezina specifičnost: s jedne strane, kao što smo već primijetili, ograničavamo pitanja o pripovjednom iskazivanju na ona o «točki gledišta»; s druge, izjednačavamo pripovjednu instancu s instancom «pisanja», pripovjedača s autorom, a primaoca pripovijesti s čitateljem djela.<sup>52</sup> Zabuna može biti legitimna u slučaju povijesne pripovijesti ili stvarne autobiografije, ali ne ako je riječ o fiktivnoj pripovijesti, gdje je i sama uloga pripovjedača fiktivna; čak i ako ju je izravno preuzeo autor i ondje gdje pretpostavljena pripovjedna situacija može biti vrlo različita od čina pisanja (ili diktata) na koji se odnosi: ne pripovijeda Abbe Prévost o ljubavima Manon i des Grieuxa kao ni markiz de Renoncour, navodni autor *Memoara jednog plemića*<sup>53</sup>; to je sam des Grieux, u usmenoj pripovijesti gdje «ja» može označavati samo njega, a gdje se «ovdje» i «sada» odnose na prostorno-vremenske okolnosti tog pripovijedanja, a nikako na one pisanja stvarnog autora *Manon Lescaut*. Čak i upućivanja na situaciju pisanja u *Tristramu Shandyju* otkrivaju (fiktivan) Tristramov čin, a ne (stvaran) Sterneov čin; no, istodobno suptilnije i radikalnije, pripovjedač *Oca Goriota* nije Balzac, iako tu i tamo izražava njegova mišljenja, budući da je taj pripovjedač-autor netko tko «poznaje» pansion Vauquer, njegovu gazdaricu i stanare, dok ih sam Balzac jedino zamišlja: i u tom smislu, naravno, pripovjedna situacija fikcionalne pripovijesti *nikad* se ne svodi na situaciju svojeg pisanja.

---

<sup>52</sup> Tako Todorov, *Communications* 8, str. 146-147.

<sup>53</sup> Naziv izvornika: *Mémoires d'un homme de qualité*.

Ovu dakle pripovjednu instancu još moramo promotriti, s obzirom na tragove koje je ostavila – tragove za koje se pretpostavlja da ih je ostavila – u pripovjednom diskursu koji je navodno proizvela. No, jasno je da ta instanca neće nužno ostati identična i nepromjenjiva unutar istoga pripovjednog djela: glavni dio *Manon Lescaut* ispriповjedio je des Grieux, no neke stranice odnose se na M. de Renoncoura; obrnuto, veći dio *Odiseje* ispriповjedio je «Homer», no IX i XII pjevanje odnose se na Odiseja; dok nas je barokni roman poput *Tisuću i jedne noći* i *Lorda Jima* naviknuo na mnogo kompleksnije situacije.<sup>54</sup> Pripovjedna analiza očito na sebe mora preuzeti izučavanje tih modifikacija – ili tih ustrajnosti: jer ako se može zaključiti da su Odisejeve avanture ispričala dva različita pripovjedača, treba isto tako primijetiti da je Swannove i Marcelove ljubavi ispričao isti autor.

Pripovjedna je situacija, kao i bilo koja druga, kompleksna cjelina unutar koje analiza, ili jednostavno opis, ne može razlikovati - bez paranja tkiva bliskih odnosa između čina pripovijedanja, njegovih junaka, prostorno-vremenskih određenosti - vlastiti odnos prema drugim pripovjednim situacijama koje se nalaze u istoj pripovijesti, itd. Nužnosti izlaganja prisiljavaju nas na to neizbježno nasilje zbog činjenice da kritički diskurs, kao ni bilo koji drugi, ne može sve reći istovremeno. Iz tog ćemo razloga, ovdje ponovno uzastopno razmotriti elemente definicije, čije je stvarno funkcioniranje simultano, vežući ih, većim dijelom, uz kategorije *vremena pripovijedanja*, razine pripovijedanja i «lica», to jest uz odnose

---

<sup>54</sup> O *Tisuću i jednoj noći*, vidjeti Todorov; «Ljudi-pripovijesti», *Poetika proze* (Izvornik: «Les hommes-récits», *Poétique de la prose*, Paris, 1971):

“Čini se da je zapis (o uklapanju) sadržan u (primjeru) koji nam nudi priča o krvavom kovčegu. Doista, Šeherezada ovdje pripovijeda da krojač pripovijeda da brijač pripovijeda da njegov brat pripovijeda da... Posljednja priča jest priča na petom stupnju” (str. 83) No, pojam *uklapanja* ne obuhvaća u potpunosti činjenicu da se svaka od tih priča nalazi na stupnju iznad onog prethodne, budući da je njen pripovjedač lik potonje priče; jer možemo također «uklopiti» pripovijesti iste razine jednostavnom digresijom, bez promjene pripovjedne instance: pogledajte Jacquesove zagrade u romanu *Jacques fatalist*.

između pripovjedača – te u konačnici njegovog ili njegovih slušatelja<sup>55</sup> – i priče koju pripovijeda.

### *Vrijeme pripovijedanja.*

Koristeći disimetriju čiji nam duboki razlozi izmiču, no koja je upisana u same strukture jezika (ili u najmanju ruku u velike «jezike civilizacije» zapadne kulture), itekako mogu ispričati priču bez navođenja mjesta njenog događanja, i da li je to mjesto bliže ili dalje od mjesta na kojem se nalazim kada je pričam, dok mi je gotovo nemoguće ne smjestiti je vremenski u odnosu na moj pripovjedni čin, budući da je nužno moram ispričati u nekom vremenu, sadašnjem, prošlom ili budućem.<sup>56</sup> Moguće je da iz toga proizlazi da su vremenske odrednice pripovjedne instance očigledno važnije od njezinih prostornih odrednica. Uz iznimku pripovijedanja na drugoj razini, čiji je okvir općenito označen dijegetičkim kontekstom (Odisej pred Feačanima, najmodavka iz *Fatalista Jacquesa* u svom hotelu), mjesto pripovijedanja se vrlo rijetko naznačuje, i gotovo nikada nije relevantno<sup>57</sup>: mi uglavnom znamo gdje je Proust napisao *Potrugu za izgubljenim vremenom*, ali zanemarujemo mjesto gdje je Marcel navodno proizveo pripovijest o svom životu, te se time ni u snu ne mislimo zamarati. S druge strane, vrlo nam je

---

<sup>55</sup> Tako ću nazivati primatelja pripovijesti, prema R. Barthesu (Communications 8, str. 10) i prema predloženom modelu opozicije između *pošiljatelja (destinateur)* i *primatelja (destinataire)* A. J. Gremaisa (*Sémantique structurale*, Paris, 1966, str. 177) (op. prev. – Genette ovdje koristi riječ *narrataire* u opoziciji prema riječi *narrateur*)

<sup>56</sup> Neke upotrebe prezenta doista označavaju vremensku neodređenost (a ne simultanost između pripovijesti i propovijedanja), no čine se začudno rezerviranim za vrlo određene forme pripovijesti ("vic", zagonetka, problem ili znanstveno iskustvo, sažetak zapleta) i bez značajnog ulaganja književnosti. Slučaj "pripovjednog prezenta" koji ima vrijednost preterita još je drugačiji.

<sup>57</sup> Ono to može biti, no iz razloga koji baš i nisu prostornog reda: kad se pripovijest "u prvom licu" izvodi u zatvoru, na bolesničkom krevetu, u psihijatrijskom azilu, to može činiti odlučni element najave ishoda: vidi *Lolitu*.

bitno znati, primjerice, koliko je vremena prošlo od prve scene *Potrage* («drama oko odlaska na spavanje») i trenutka kada je ona prizvana ovim riječima: «Mnogo je godina prošlo od tada. Zid stepenica, na kojem sam gledao svjetlo svijeće koje se postepeno penje, odavno je uništen»; jer ova vremenska udaljenost, i ono što je čini, što joj daje joj život, suštinski su element značenja pripovijesti.

Glavna vremenska odrednica pripovjedne instance jest očigledno njezin relativan položaj u odnosu na priču. Čini se samorazumljivim da pripovijedanje može biti jedino kasnije u odnosu na ono o čemu se pripovijeda, ali ta je očiglednost stoljećima osporavana postojanjem «predskazujuće<sup>58</sup>» pripovijesti, u njezinim raznim oblicima (proročkom, apokaliptičnom, proročanskom, astrološkom, hiromantijskom, čitanju sudbine iz karata, oniričkom, itd.), čije se podrijetlo gubi u davnini – i, barem nakon romana *Lovori su posječeni*, praksom iskazivanja u sadašnjem vremenu. Moramo uzeti u obzir i to da se pripovijedanje u prošlosti može na neki način rascjepkati kako bi se umetnulo u razne dijelove priče, poput neke vrste više-manje neposredne reportaže<sup>59</sup> – uobičajena praksa kod dopisivanja i osobnog dnevnika, i stoga «epistolarnih romana» ili pripovijesti u obliku dnevnika (*Orkanski visovi*, *Dnevnik seoskog liječnika*). Trebalo bi, dakle, jednostavno s gledišta vremenske pozicije, razlikovati četiri vrste pripovijedanja: *naknadnu* (klasična pozicija pripovijesti u prošlosti, bez sumnje nadaleko najčešća), *prethodnu* (predskazujuća pripovijest, obično u

---

<sup>58</sup> Ovaj pojam posuđujem od Todorova, *Gramatika Dekameron*, Haag, 1969, str. 48, ne bih li odredio bilo koju pripovijest gdje pripovijedanje prethodi priči.

<sup>59</sup> Radijska ili televizijska reportaža očito je najneposrednija forma te vrste pripovijesti, gdje pripovijedanje toliko usko slijedi akciju da se gotovo može smatrati simultanim, odakle proizlazi upotreba prezenta. Nalazimo zanimljivu književnu upotrebu simultane pripovijesti u 29. poglavlju *Ivanhoea*, gdje Rebecca priča ranjenom Ivanhoeu o bitci koja se odvija u podnožju dvorca, i koju ona prati s prozora.

budućnosti, no kojoj ništa ne brani prelazak u prezent, poput Jocabelinog sna u *Spašenom Mojsiju*), *simultanu* (pripovijest u prezentu koji je istovremen s akcijom) i *umetnutu* (između trenutaka akcije).

Posljednja je vrsta *a priori* najkompleksnija, budući da je riječ o pripovijedanju s više instanci, te da se priča i pripovijedanje mogu ispreplesti na takav način da druga reagira na prvu: upravo se to događa u epistolarnom romanu s više dopisnika<sup>60</sup>, gdje je, kao što znamo, pismo često medij iskaza i element intrige<sup>61</sup>. Ona može biti i najosjetljivija, štoviše najviše se opirati analizi, kada se oblik dnevnika toliko razveže da dovede do neke vrste naknadnog monologa neodređene, čak nedosljedne, vremenske pozicije: pažljivi čitatelji *Stranca* nisu propustili zapaziti te nesigurnosti, koje predstavljaju jednu od odvažnosti, možda nevoljne, ove pripovijesti.<sup>62</sup> Konačno, neposredna blizina između priče i pripovijedanja ovdje stvara, najčešće, vrlo suptilan efekt trenja, ako se smijem usuditi reći, između blagog vremenskog pomaka pripovijesti događaja («Evo što mi se danas dogodilo») i apsolutne simultanosti u iznošenju misli i svojih osjećaja («Evo o čemu razmišljam večeras»). Dnevnik i epistolarna samopouzdanost neprestano miješaju ono što u radijskom jeziku zovemo izravno i odgođeno, unutarnji kvazi-monolog i izvještaj nakon događaja. Pripovjedač je ovdje istovremeno još uvijek junak i već netko drugi: događaji dana već su dio prošlosti, a «točka gledišta» može se naknadno promijeniti; osjećaji večeri ili sutrašnjeg dana

---

<sup>60</sup> O tipologiji epistolarnih romana prema broju dopisnika vidi J. Rousset, "Jedan književni oblik: epistolarni roman", *Oblik i značenje*, i B. Romberg, *op. cit.*, str. 51.

<sup>61</sup> Tako, u *Opasnim vezama*, kada gđa. Volanges otkrije Dancenyjeva pisma u pisaćem stolu svoje kćeri, otkriće čije su posljedice značajne Dancenyju u pismu 62, koje je tipično «performativno». Usp. Todorov, *Književnost i značenje*, str. 44 - 46.

<sup>62</sup> Vidi B.t: Fitch, Pripovjedač i Pripovijedanje u *Strancu* Alberta Camusa, Paris (1960), 1968, str. 12-26.

svejednako su osjećaji sadašnjice, i ovdje je fokalizacija kroz pripovjedača istovremeno i fokalizacija kroz junaka. Cécile Volanges piše gospođi Merteuil ne bi li joj ispričala kako ju je, noć prije toga, zaveo Valmont, te joj povjerila svoje kajanje; scena zavođenja je prošla, a zajedno s njom i muka koju Cécile više ne osjeća, i ne može je ni zamisliti; ostaje sram i određeno mrtvilo koje je istovremeno nerazumijevanje i otkrivanje samog sebe: «Najviše se osuđujem – a o tome Vam ipak moram govoriti – što se bojim da se nisam branila onoliko koliko sam mogla. Ne znam kako se to dogodilo. Sigurno je da ne ljubim gospodina de Valmonta, naprotiv, a bilo je trenutaka kada sam se ponašala kao da ga ljubim..., itd.<sup>63</sup>» Jučerašnja Cécile, tako bliska, a već daleka, promatrana je i kazivana kroz oči današnje Cécile. Ovdje imamo dvije junakinje koje jedna na drugu nasljeđuju, od kojih je (jedino) druga (ujedno i) pripovjedačica, te nameće svoje gledište koje, upravo toliko pomaknuto da ostvaruje nesklad, nastaje neposredno *nakon događaja*.<sup>64</sup> Znamo kako je, od *Pamele* do *Obermana*, roman osamnaestog stoljeća iskorištavao tu pripovjednu situaciju sklonu najsuptilnijim i «najiritantnijim» kontrapunktima: onu najmanje vremenske udaljenosti.

Naprotiv, treća vrsta (simultano pripovijedanje), zapravo je najjednostavnija, budući da stroga podudarnost priče i pripovijedanja eliminira bilo kakvu interferenciju i vremenske igre. Međutim, moramo primijetiti da brkanje instanci ovdje može funkcionirati u dva suprotna smjera, ovisno o tome da li je naglasak stavljen na priču ili na pripovjedni diskurs. Pripovijest

---

<sup>63</sup> Pismo 97. (u francuskom izvorniku – op.prev., prijevod na hrvatski preuzet od: Choderlos de Laclos; *Opasne Veze*, prev. Dane Smičiklas, redigirala Mia Pervan, Školska knjiga, Zagreb, 2001., str. 225. i 226.)

<sup>64</sup> Usporedite s pismom 48 koje Valmont piše Tourvelu, napisanom u Émilienom krevetu, “izravno”, i, ako se usudim reći, *u trenutku zbivanja*.



«biheviorističkog» tipa u prezentu te isključivo događajna može djelovati kao vrhunac objektivnosti, budući da posljednji trag iskaza koji ostaje u pripovijesti Hemingwayevog stila – oznaka vremenske udaljenosti između priče i pripovijedanja koja neizbježno dovodi do uporabe preterita – nestaje u potpunoj transparentnosti pripovijesti, koja se uspijeva izbrisati u korist priče: tako su uglavnom primljena djela francuskog «novog romana», a osobito prvi romani Robbe-Grilleta<sup>65</sup>: «objektivna literatura», «škola gledišta», ovi nazivi dobro odražavaju osjećaj apsolutne prijelaznosti pripovijedanja što je promicala široka uporaba prezenta. No, s druge strane, ako je naglasak na samom pripovijedanju, kao u pripovijestima pisanim «unutarnjim monologom», podudarnost igra u korist diskursa i tad se radnja prividno svodi na stanje običnog izgovora, te se napokon ukida: učinak koji se osjeća već kod Dujardina, i koji se sve više naglašava kod jednog Becketta, jednog Claudea Simona, jednog Rogera Laportea. Sve se, dakle, odvija kao da je uporaba prezenta, približavajući se instancama, poremetila njihovu ravnotežu i dopustila cjelini iskaza da, u skladu s najmanjim pomakom naglaska, naginje bilo priči, bilo pripovijedanju, odnosno diskursu: a lakoća s kojom je francuski roman posljednjih godina prešao iz jednog ekstrema u drugi možda pokazuje tu ambivalentnost i reverzibilnost<sup>66</sup>.

Druga vrsta (prethodno pripovijedanje) dosad je uživala puno manji književni napor od ostalih, a znamo da čak i anticipativni iskazi, od Wellsa do Bradburyja, koji u potpunosti pripadaju proročkom žanru, gotovo uvijek stavljaju

---

<sup>65</sup> Svi su napisani u prezentu, osim *Voajera*, čiji je vremenski sustav, kao što znamo, najkompleksniji.

<sup>66</sup> Još upečatljiviji prikaz je *Ljubomora*, koja se može čitati *ad libitum* objektivistički u odsutstvu ljubomorne osobe, ili suprotno kao čisti unutarnji monolog muža koji špijunira svoju ženu i zamišlja njene avanture. Znamo koju je ključnu ulogu, naime, odigralo to djelo objavljeno 1959.

kasniji datum svojoj pripovjednoj instanci, koja implicitno slijedi priču – što vrlo dobro ilustrira autonomiju te fiktivne instance u odnosu na trenutak stvarnog pisanja. Predskazujuća se pripovijest, u književnom korpusu, pojavljuje jedino na drugoj razini: tako se, u *Spašenom Mojsiju* Saint-Amanta, proročka Aaronova pripovijest (VI-ti dio) ili dugačak nagovješćujući Jocabelin san (dijelovi IV, V i VI), oboje odnose na Mojsijevu budućnost<sup>67</sup>. Zajedničko obilježje tih dviju pripovijesti druge razine jest očito to da su predskazujuće u odnosu na njihovu neposrednu pripovjednu instancu (Aaron, Jocabelin san), no ne i u odnosu na posljednju instancu (implicitnog autora *Spašenog Mojsija*, koji se čak izričito identificira sa Saint-Amantom): jasni su primjeri naknadnog predviđanja.

Naknadno pripovijedanje (prva vrsta) jest ono koje prevladava u najvećoj mjeri u pripovijestima nastalim do danas. Dovoljna je tek uporaba prošlog vremena da ga odredi kao takvo, bez ukazivanja na vremensku udaljenost koja dijeli trenutak pripovijedanja od trenutka priče<sup>68</sup>. U klasičnoj pripovijesti «u trećem licu», ta udaljenost uglavnom kao da je neodređena, a pitanje bez značaja, dok preterit označuje vrstu bezvremene prošlosti<sup>69</sup>: priča može biti vremenski određena, kao što je to najčešće kod Balzaca, a da pripovijedanje to nije<sup>70</sup>. Događa se međutim to, da relativna istodobnost djelovanja biva otkrivena uporabom

---

<sup>67</sup> Vidi *Figure II*, str. 210-211.

<sup>68</sup> Uz izuzetak prošlog složenog vremena, koje u francuskom označuje relativnu bliskost: «Perfekt uspostavlja živu vezu između prošlog događaja i sadašnjosti u kojoj ga se zaziva. To je vrijeme onoga koji činjenice iznosi kao svjedok, kao sudionik; to je dakle ujedno i vrijeme koje će izabrati svatko tko želi zapamtiti do današnjeg dana događaj o kojem se izvještava te ga dovesti u vezu s našom sadašnjicom» (Benveniste, *Problemi ...* str. 244). Znamo što sve *Stranac* duguje uporabi tog vremena.

<sup>69</sup> Käthe Hamburger (*Die Logik der Dichtung*, Stuttgart 1957) otišla je toliko daleko da je «epskom preteritu» uskratila svaku vremensku vrijednost. U tom ekstremnom i oštro osporavanom stajalištu ima određene hiperbolične istine.

<sup>70</sup> Stendhal, naprotiv, kao što znamo, zbog političke opreznosti, voli vremenski odrediti, točnije, staviti raniji datum od pravoga pripovjednoj instanci svojih romana: *Crvenom i crnom* (napisanom 1829.-1830.) 1827. godinu, *Parmskom kartuzijanskom samostanu* (napisanom 1839.) 1830. godinu.

prezenta, bilo na početku, kao u *Tom Jonesu*<sup>71</sup> ili u *Ocu Goriotu*<sup>72</sup>, bilo na kraju, kao u *Eugénie Grandet*<sup>73</sup> ili *Gospođi Bovary*<sup>74</sup>. Ti najupadljiviji učinci krajnje konvergencije uzdaju se u činjenicu da samo trajanje priče progresivno skraćuje udaljenost koja ju dijeli od trenutka pripovijedanja. No njihova se snaga odnosi na neočekivano otkriće jedne vremenske izotopije (a time, u određenoj mjeri, i dijegetičke) dotad skrivene - odnosno, u slučaju gđe Bovary, odavno zaboravljene - između priče i njezinog pripovjedača. Ta je izotopija naprotiv očita rano u priči «u prvom licu» gdje se pripovjedač odmah javlja kao lik u priči, i gdje je krajnja konvergencija gotovo pravilo<sup>75</sup>, na onaj način na koji nam posljednji odlomak *Robinsona Crusoea* može poslužiti kao paradigma: «Napokon, odlučan da se više ne mučim, upravo se pripremam na put duži od svih dosadašnjih, provevši sedamdeset i dvije godine u životu toliko beskonačne raznolikosti, naučivši dovoljno da bih znao cijeniti samoću i sreću koju pronalazimo živeći posljednje dane u miru<sup>76</sup>.» Ovdje nema nikakvog dramatičnog učinka, osim ako završna

---

<sup>71</sup> «U onome kraju zapadnoga dijela kraljevstva koji obično nazivamo Somersetshireom, živio je nedavno (a možda i dan-danas živi, gospodin po imenu Allworthy...)» (prijevod na hrvatski preuzet od: Henry Fielding; *Tom Jones: Pripovijest o nahočetu*, prev. Damir Biličić, Šareni dućan, Zagreb, 2008., str. 11.)

<sup>72</sup> «Gospođa Vauquer, rođena de Conflans, stara je žena koja već četrdeset godina, drži privatni pansion koji se nalazi...» (prijevod na hrvatski preuzet od: Honoré de Balzac; *Čiča Goriot*, prev. Sanja Lovrenčić, ABC naklada, Zagreb, 2004., str. 19.)

<sup>73</sup> «Lice joj je bilo blijedo, blago, spokojno. Glas joj je bio tih i pribran, ponašanje skromno. itd.» (prijevod na hrvatski preuzet od: Honoré de Balzac; *Eugénie Grandet*, prev. Ivan Čaberica, priredila Nevenka Košutić-Brozović, 2. izd., Školska knjiga, Zagreb, 1985., str. 172.)

<sup>74</sup> «(M. Homais) Sam pak ima silnu klijentelu, vlasti ga štede, a javno mišljenje štiti. Nedavno je dobio i križ Legije časti.» (prijevod na hrvatski preuzet od: Gustave Flaubert; *Gospođa Bovary*, prev. Divina Marion, Mozaik knjiga, Zagreb, 2017., str. 352.) Prisjetimo se da već prve stranice («Studirali smo, itd.») ukazuju na to da je pripovjedač suvremenik, pa čak i suučenic, s likovima.

<sup>75</sup> Čini se da španjolski pikarski roman pravi značajnu iznimku od tog «pravila»; u svakom slučaju *Lazarillo*, koji završava u iščekivanju («Bilo je to vrijeme mojeg blagostanja i bio sam preplavljen svim sretnim okolnostima»). *Guzman* i *Buscon* također, no obećavajući «nastavak i kraj» koji neće doći.

<sup>76</sup> Vlastiti prijevod (op. prev. nije se mogao pronaći citat u hrvatskim prijevodima Robinsona Crusoea). Ili, na više ironičan način, onaj *Gila Blasa*: «Evo, tri godine, čitatelju moj i prijatelju, što provodim divan život s tako dragom čeljadi. Da bi moja sreća bila potpuna, nebo mi je dalo dvoje djece, njihov će uzgoj biti radost mojih starih dana, a sva je prilika, da sam im doista otac.» (prijevod

situacija i sama nije dio nasilnog raspleta, kao u *Dvostrukoj obmani*<sup>77</sup>, gdje junak piše posljednji redak svoje pripovijesti-ispovijesti prije nego što će sa svojim suučesnikom skliznuti u Ocean gdje ih čeka morski pas: «Nisam čuo kako se otvaraju vrata kabine, ali ona je pokraj mene, dok ovo pišem. Osjećam je. Mjesec je izašao.»

Kako bi se priča tako sjedinila s pripovijedanjem, podrazumijeva se da trajanje potonjeg ne prelazi trajanje prve. Poznajemo Tristramovu lakrdijašku aporiju: uspjevši u godinu dana pisanja ispričati tek jedan jedini dan svojeg života, izjavljuje da kasni tristo šezdeset i četiri dana, te da je stoga više nazadovao nego što je napredovao, i da, živeći tristo šezdeset i četiri dana brže nego što piše, iz toga proizlazi da što više piše, to mu više toga ostaje za napisati, i da je, ukratko, njegov poduhvat beznadan<sup>78</sup>. Obrazloženje bez greške, a čije premise nisu uopće apsurdne. Pričanje zahtijeva vrijeme (Šeherezadin život visi o toj jednoj niti), i dok romanopisac stavlja na scenu usmeno pripovijedanje na drugom stupnju, rijetko to propušta uzeti u obzir: mnogo se stvari događa u svratištu dok domaćica *Jacquesa* priča priču o markizu des Arcisu, a prvi dio *Manon Lescaut* završava opaskom da je vitez potrošio više od jednog sata na svoju pripovijest i da svakako mora večerati «ne bi li se malo odmorio». Zbog nekoliko razloga možemo misliti da je Prévost, sam, potrošio puno više od jednog sata ne bi li napisao tih nekoliko stotina stranica, a znamo na primjer da je Flaubertu trebalo gotovo pet godina da napiše *Gospođu Bovary*. Ipak, i sve u svemu začudno, fiktivno pripovijedanje ove pripovijesti, kao i u gotovo svim romanima na svijetu, osim *Tristrama Shandyja*, ne

---

na hrvatski preuzet od: Alain-René Lesage, *Zgode Gila Blasa Santillanskoga*, sv. III i IV, prev. Ivo Hergešić, Matica Hrvatska, Zagreb, 1948., str. 338.)

<sup>77</sup> Naziv izvornika: *Double Indemnity*

<sup>78</sup> Knjiga IV, poglavlje 13.

mora imati nikakvo trajanje, ili točnije sve se odvija kao da pitanje njegovog trajanja nema nikakvog značaja: jedna je od pretpostavki književnog pripovijedanja, možda i najutjecajnija jer se događa gotovo neprimjetno, da je riječ o trenutačnom činu, bez vremenske dimenzije. Nekada mu i odredimo vrijeme, ali ga nikada ne mjerimo: znamo da je M. Homais primio križ Legije časti u trenutku kad je pripovjedač napisao tu posljednju rečenicu, ali ne i ono što se događalo dok je pisao prvu; znamo i da je to pitanje apsurdno; ništa neće odvojiti ta dva trenutka od pripovjedne instance poput bezvremenskog prostora pripovijesti kao teksta. Suprotno od simultanog ili umetnutog pripovijedanja, koje živi od svog trajanja i od odnosa između tog trajanja i trajanja priče, naknadno pripovijedanje živi kroz taj paradoks da istovremeno posjeduje vremensku situaciju (u odnosu na prošlu priču) i bezvremensku bit, budući da nema vlastito trajanje<sup>79</sup>. Poput prustovskog prisjećanja, ono je ushit, «trenutak jednog bljeska», čudesna sinkopa, «minuta oslobođena poretka Vremena».

Pripovjedna instanca Potrage očito odgovara ovoj posljednjoj vrsti: znamo da je Proust proveo više od deset godina pišući svoj roman, no Marcelov čin pripovijedanja ne sadrži nikakvu oznaku trajanja, niti podjele: on je trenutak. Pripovjedačeva sadašnjost, koju gotovo na svakoj stranici pronalazimo izmiješanu s različitom prošlošću likova, jedinstven je trenutak bez napretka. Marcel Muller je vjerovao da je kod Germaine Brée pronašao hipotezu o dvostrukoj pripovjednoj instanci: prije i poslije konačnog otkrivenja, no ta se hipoteza ni na čemu ne

---

<sup>79</sup> Vremenski pokazatelji poput «*već smo ranije rekli*», «*vidjet ćemo kasnije*», itd. zapravo se ne odnose na vremensku odrednicu pripovijedanja, već na prostor teksta (=već smo gore rekli, vidjet ćemo dalje...) i na vremensku odrednicu čitanja.

temelji, a istinu govoreći, kod Germaine Brée ne vidim ništa drugo doli zloupotrebu (iako uobičajenu) riječi «pripovjedač» za junaka što je možda navelo Mullera na pogrešku po tom pitanju.<sup>80</sup> Što se tiče osjećaja izraženih na posljednjim stranicama *Swanna*, za koje znamo da ne odgovaraju konačnom uvjerenju pripovjedača, Muller i sam<sup>81</sup> dobro pokazuje da oni ni po čemu ne dokazuju postojanje pripovjedne instance koja prethodi otkrovenju: pismo Jacquesu Rivièreu, gore citirano<sup>82</sup>, naprotiv pokazuje da je Proust ovdje želio pomiriti pripovjedačev diskurs s «pogreškama» junaka, i tako im pripisati mišljenje koje nije njegovo kako bi izbjegao da prerano otkrije vlastitu misao. Čak i pripovijest koju Marcel iznosi o svojim počecima kao pisca, nakon večeri kod Guermantesovih (osamljenost, prve skice, prve reakcije čitatelja), koja nužno vodi računa o trajanju pisanja («Ali ja sam morao napisati nešto drugo, nešto duže što nije upućeno jednoj osobi nego mnogima. Nešto što ću morati dugo pisati. Jedva ako budem mogao spavati danju. Ako budem radio, radit ću samo po noći. Ali će mi biti potrebno mnogo noći, možda stotinu, možda tisuću.<sup>83</sup>») i o tjeskobi zbog smrti koja mu je prekidala rad, čak ni ta pripovijest ne proturječi fiktivnoj trenutačnosti vlastitog pripovijedanja: jer knjiga koju Marcel počinje pisati *u priči* s pravom se ne podudara s onom koju je Marcel gotovo završio pisati *kao pripovijest* - a koja je sama *Potruga*. Fiktivna knjiga, objekt pripovijesti, je kao i svaka knjiga «dugačka za napisati». No stvarna knjiga, knjiga-pripovijest, ne poznaje vlastitu duljinu: ona dokida svoje trajanje.

---

<sup>80</sup> Muller, str. 45; G. Brée, *Du temps perdu au temps retrouvé*, Paris, 1969, str. 38-40 (op. prev. U vlastitom prijevodu: *Od izgubljenog vremena do pronađenog vremena*)

<sup>81</sup> Str. 46.

<sup>82</sup> Str. 215.

<sup>83</sup> Prijevod na hrvatski preuzet od: Proust, Marcel; *Pronađeno vrijeme II* iz ciklusa *U traganju za izgubljenim vremenom*, 13. svezak, prev. Vinko Tecilazić, Zora, Zagreb, 1965., str. 145.

Sadašnjost prustovskog pripovijedanja odgovara – od 1909. do 1922. – mnogim «sadašnjostima» pisanja, i znamo da je gotovo trećina, od čega upravo i posljednje stranice, napisana od 1913. godine nadalje. Fiktivni trenutak pripovijedanja se *zapravo* premjestio tijekom stvarnog pisanja, danas više nije ono što je bio 1913, kada je Proust mislio da je njegovo djelo završeno za izdavačku kuću Grasset. Stoga, vremenski razmaci koje je imao na umu – i želio označiti – primjerice kada je pisao o sceni spavanja, «puno je godina prošlo od tada», ili o uskrснуću Combraya zbog madeleine, «osjećam otpor i osluškujem žamor prevaljenih udaljenosti» - te su se udaljenosti povećale za više od deset godina iz jednostavne činjenice što se produžilo vrijeme priče: značenje tih rečenica više nije isto. Iz toga proizlaze određene nesvodive proturječnosti poput ove: pripovjedačevo *danas* je očito, za nas, nakon rata, no «današnji Pariz» sa posljednjih stranica *Swanna* ostaje unutar svojih povijesnih određenosti (njegov referentni sadržaj) Pariz od prije rata, onakav kakav je viđen i opisan u njegovo vrijeme. Romanesko *označeno* (trenutak pripovijedanja) postalo je nešto poput 1925., no povijesni *referent*, koji odgovara trenutku pisanja, nije slijedio i nastavlja kazivati: 1913. Pripovjedna analiza mora zabilježiti ta kretanja – i neslaganja koja iz toga proizlaze – kao učinke stvarnog nastanka djela; no ona ne može naposljetku uzeti u obzir nijednu pripovjednu instancu osim one koja se daje u posljednjem stanju teksta, kao jedinstven trenutak bez trajanja, nužno smješten mnogo godina nakon posljednje «scene», dakle nakon rata, a također, kao što smo vidjeli<sup>84</sup>, nakon smrti Marcela Prousta. Taj paradoks, sjetimo se, *zapravo* to nije: Marcel nije Proust, i ništa ga ne obvezuje da umre s njim. Ono što s druge strane obvezuje jest to što

---

<sup>84</sup> Ibid. str. 127.

Marcel provodi «puno godina» nakon 1916. u sanatoriju, što smješta njegov povratak u Pariz i matineju kod Guermantesovih najranije u 1921. godinu, a susret s Odette «oslabjelog uma» u 1923<sup>85</sup>. Posljedica se nameće.

Između tog jedinstvenog pripovjednog trenutka i različitih trenutaka priče, udaljenost je nužno promjenjiva. Ako je proteklo «mnogo godina» od scene spavanja u Combrayu, «nema puno vremena» od kad je pripovjedač ponovno počeo opažati svoje dječje jecaje, a udaljenost koja ga odvaja od matineje kod Guermantesovih očito je manja od one koja ga odvaja od prvog dolaska u Balbec. Jezični sustav, dosljedna upotreba prošlosti, ne dopuštaju da se označi postupno vremensko skraćivanje u samom tkivu pripovjednog diskursa, no znamo da je Proust u određenoj mjeri uspio modifikacijama vremenskih pravila pripovijesti učiniti da se to osjeti: postupni nestanak iterativa, produljivanje pojedinačnih scena, rastuća isprekidanost, naglašavanje ritma, kao da je vrijeme priče težilo širiti se i sve se više izdvajati bližeći se svome kraju, *koji je ujedno i njegov izvor*.

Moglo bi se očekivati, kao što smo vidjeli prema dosadašnjoj praksi «autobiografskog» pripovijedanja, da ćemo vidjeti kako pripovijest vodi svog junaka sve do točke na kojoj ga čeka pripovjedač, budući da se te dvije hipostaze susreću i naposljetku sjedinjuju. To je ono što su neki ponekad prebrzo tvrdili<sup>86</sup>. Zapravo, kako dobro zapaža Marcel Muller, «između dana primanja kod princeze i dana kada Pripovjedač priča o tom primanju, prostire se čitava jedna era, koja

---

<sup>85</sup> Ta se epizoda odvija (str. 951. u francuskom izvorniku) “manje od tri godine” – dakle više od dvije godine – nakon matineje kod Guermantesovih.

<sup>86</sup> Osobito Louis Martin-Chaufer: “Kao u memoarima, onaj koji drži pero i onaj čiji život vidimo, različiti u vremenu, teže sjedinjenju; oni teže danu kada će putanje dovesti junaka u akciji do stola za koji ga pripovjedač, sada bez raskoraka i sjećanja, poziva da sjedne kraj njega da zajedno napišu riječ: Kraj.” (“Proust ili dvostruko Ja četiriju ličnosti” (utoci, 1943) u Bersani, *Kritike našega vremena i Proust*, Pariz, 1971., p.56.– op. prev. vlastiti prijevod originalnog naziva: « Proust ou le double Je de quatre personnes » (confluences, 1943) in Bersani, *Les Critiques de notre temps et Proust*, Paris, 1971, p. 56)



između Junaka i Pripovjedača zadržava razmak koji ništa ne može premostiti: glagolski oblici u zaključku *Pronađenog vremena* svi su u prošlosti<sup>87</sup>». Pripovjedač precizno vodi priču o svom junaku – svoju vlastitu priču – sve do trenutka kada će, kaže Jean Rousset, «junak postati pripovjedač<sup>88</sup>» - rekao bih radije kada počinje bivati pripovjedačem, budući da on doista započinje svoje pisanje. Muller piše da «ako se Junak sjedini s Pripovjedačem, to je nalik asimptoti: udaljenost koja ih odvaja teži nuli; ona se nikada ne poništava», no slika doziva stanovitu sterneovsku igru dvaju trajanja koje zapravo nema kod Prousta: postoji jednostavno prestanak pripovijesti u trenutku kada je junak pronašao istinu i smisao svojeg života, i u kojem stoga završava «priča o pozivu» što je, sjetimo se, javno obznanjen cilj prustovske pripovijesti. Ostatak, čiji nam je ishod već poznat kroz sam roman koji se ovdje završava, više ne pripada «pozivu», već radu koji ga slijedi i stoga treba biti samo skiciran. Predmet *Potrage* je «Marcel postaje piscem», ne «Marcel pisac»: *Potraga* je roman o odrastanju, i samo iskrivljavajući namjere i povrh svega namećući smisao mogli bismo ga promatrati kao «roman o romanopiscu», kao u *Krivotvoriteljima novca*<sup>89</sup>; to je roman o budućem romanopiscu. «Nastavak, govorio je Hegel, koji se tiče upravo *Bildungsromana*, nema više ništa romaneskno...»; vjerojatno je da bi Proust drage volje primijenio tu formulu na vlastitu pripovijest: romaneskno, pohod, potraga je ono, što se završava u pronalasku (otkrovenju), ne upotreba nakon tog pronalaska. Konačno otkriće istine, zakašnjeli susret s pozivom, poput sreće ponovno ujedinjenih ljubavnika, može biti jedino rasplet, a ne etapa; i u tom je smislu predmet *Potrage* svakako

---

<sup>87</sup> Str. 49-50. (u francuskom izvorniku) Sjetimo se međutim da neka očekivanja (poput posljednjeg susreta s Odette) pokrivaju jedan dio te «ere».

<sup>88</sup> *Oblik i značenje*, str. 144. u francuskom izvorniku (*Forme et Signification*)

<sup>89</sup> Naziv izvornika: *Les Faux Monnayeurs*

tradicionalan. Stoga je nužno da se pripovijest prekine prije nego se junak sjedini s pripovjedačem, nije zamislivo da zajedno pišu riječ: Kraj. Posljednja rečenica potonjeg jest kada – jest *to* – da prvi (junak) konačno stiže do svoje prve rečenice. Udaljenost između kraja priče i trenutka pripovijedanja jest dakle vrijeme koje je junaku potrebno da napiše tu knjigu, koja jest i nije ona koju nam pripovjedač, s vremena na vrijeme, otkriva na trenutak kratak poput bljeska.

Pripovjedne razine.

Kada des Grieux, stigavši do kraja svoje pripovijesti, izjavi da je upravo doplovio iz New Orleansa do Havre-de-Grâce, zatim iz Havrea u Calais kako bi pronašao svog brata koji ga čeka nedaleko, vremenska udaljenost (i prostorna), koja je dosad odvajala ispričanu radnju od pripovjednog čina, postupno se smanjuje sve dok se naposljetku ne svede na nulu: pripovijest je stigla do *ovdje* i u *sada*, priča se sjedinila s pripovijedanjem. Ipak i dalje postoji, između tih posljednjih epizoda o vitezovim ljubavima i dvorani Zlatnog lava s prisutnima, među kojima je on sam i njegov gost, a gdje ih nakon večere pripovijeda markizu de Renoncouru, udaljenost koja se ne sastoji ni u vremenu ni u prostoru, već u razlici između odnosa koje jedni i drugi tada održavaju s pripoviješću des Grieuxa: odnose koje možemo razlikovati na grub i neizbježno neprikladan način kazujući da su jedni unutar (u pripovijesti, razumije se), a drugi izvan nje. Ono što ih odvaja nije toliko udaljenost, koliko granica koju predstavlja samo pripovijedanje, razlika

u razini. Zlatni lav, markiz i vitez u funkciji pripovjedača za nas su unutar određene pripovijesti, ne one des Grieuxa, već one markiza, *Memoari plemenitog čovjeka*<sup>90</sup>; povratak iz Louisiane, putovanje iz Havrea u Calais, vitez u funkciji junaka, nalaze se u drugoj pripovijesti, ovaj puta u des Grieuxovoj, koja je sadržana u prvoj, ne samo u smislu da je ona uokvirava uvodom i zaključkom (kojeg ovdje nema), nego u tom smislu da je pripovjedač druge pripovijesti već lik prve pripovijesti, i da je čin pripovijedanja koji proizvodi drugu pripovijest događaj ispričan u prvoj.

Tu razliku u razinama definirat ćemo kazujući da se *svi događaji ispričani u nekoj pripovijesti nalaze na dijegetičkoj razini neposredno iznad one na kojoj se smješta proizvođački pripovjedni čin te pripovijesti*. M. de Renoncourovo pisanje fiktivnih *Memoara* jest (literarni) čin izvršen na prvoj razini, koju ćemo nazvati *ekstradijegetičkom*; ispričani događaji u tim *Memoarima* (kao i des Grieuxov pripovjedni čin) nalaze se u toj prvoj pripovijesti, označit ćemo ih dakle kao *dijegetičke*, ili *intradijegetičke*; događaje ispričane u des Grieuxovoj pripovijesti, koja je na drugom stupnju, nazvat ćemo *metadijegetičkim*<sup>91</sup>. Isto je tako, M. de Renoncour kao autor *Memoara*, ekstradijegetički: on se obraća, iako fiktivno, stvarnoj publici, jednako kao Rousseau ili Michelet; isti je markiz kao lik tih istih *Memoara* dijegetički, ili intradijegetički, a uz njega i des Grieux kao pripovjedač u hotelu u *Zlatnom lavu*, nadalje isto tako Manon koju je zapazio markiz prilikom

---

<sup>90</sup> Op.prev.: Vlastiti prijevod francuskog izvornika: *Mémoires d'un homme de qualité*.

<sup>91</sup> Ti su pojmovi već bili predloženi u Figurama II, str. 202. u francuskom izdanju. Prefiks *meta-* ovdje očitno označava, kao u riječi «meta jezik», prijelaz na drugi stupanj: *meta-pripovijest* je pripovijest unutar pripovijesti, *metadijegeza* je univerzum te druge pripovijesti kao što *dijegeza* određuje (prema trenutno proširenoj upotrebi) univerzum prve pripovijesti. Moramo se u svakom slučaju složiti da taj pojam funkcionira suprotno od svog logičko-lingvističkog modela: meta jezik je jezik unutar kojeg govorimo o drugom jeziku, meta-pripovijest bi stoga trebala biti prva pripovijest, unutar koje se priča druga pripovijest. No činilo mi se da bi bilo bolje za prvi stupanj rezervirati jednostavniju i uobičajeniju odrednicu, te tako izokrenuti perspektivu uklapanja. Razumije se, mogući treći stupanj bio bi meta-pripovijest, sa svojom metadijegezom, itd.

prvog susreta u Pacyju; no des Grieux kao junak vlastite pripovijesti, te Manon kao junakinja i njezin brat, te sporedni likovi, metadijegetički su: ti pojmovi ne opisuju bića, već relativne situacije i funkcije<sup>92</sup>.

Pripovjedna instanca pripovijesti prvog stupnja je stoga po definiciji ekstradijegetička, kao što je pripovjedna instanca druge pripovijesti (metadijegetičke) po definiciji dijegetička, itd. Istaknimo činjenicu da mogući fiktivni karakter prve instance ne mijenja situaciju više od mogućeg «realnog» karaktera instanci koje slijede: M. de Renoncour nije «lik» u pripovijesti koju je na sebe preuzeo opat Prévost, on je *fiktivni autor* Memoara za koje s druge strane znamo da im je autor stvarni Prévost, baš kao što je Robinson Crusoe fiktivni autor Defoeovog romana koji nosi njegovo ime: nakon čega, svaki od njih postaje lik svoje vlastite pripovijesti. Ni Prévost ni Defoe ne ulaze u prostor našeg pitanja, koje se tiče, prisjetimo se još jednom, pripovjedne instance, a ne književne instance. M. de Renoncour i Crusoe su pripovjedači-autori, i kao takvi nalaze se na istoj pripovjednoj razini kao i njihova publika, odnosno vi i ja. To nije slučaj sa des Grieuxom, koji se nikad ne obraća nama, već samo strpljivom markizu; i suprotno tome, čak i da je taj fiktivni markiz u Calaisu susreo stvarnu osobu, recimo Sternea na putu, taj lik ne bi bio ništa manje dijegetički, iako stvaran – baš kao Richelieu kod Dumasa, Napoleon kod Balzaca, ili princeza Matilda kod Prousta. Ukratko, nećemo pomiješati ekstradijegetičko obilježje sa stvarnim povijesnim postojanjem, niti ekstradijegetičko obilježje (ili čak metadijegetičko) sa fikcijom: Pariz i Balbec

---

<sup>92</sup> Isti lik mogao bi s druge strane na sebe preuzeti dvije identične (paralelne) pripovjedne funkcije na različitim razinama: tako u *Sarrasine*, ekstradijegetički pripovjedač sam postaje i intradijegetički pripovjedač kada svojoj družici priča priču o Zambinelli. On nam dakle priča da priča tu priču, u kojoj povrh svega nije junak: situacija upravo suprotna od one (puno uobičajenije) od *Manon*, gdje prvi pripovjedač na drugoj razini postaje slušatelj drugome liku koji priča vlastitu priču. Situacija dvostrukog pripovjedača po mojem se saznanju nalazi samo u *Sarrasine*.

su na istoj razini,, iako je jedan stvaran, a drugi fiktivan, a mi smo svaki dan predmet pripovijesti, ako nismo i junaci romana.

No, ne smatra se nužno književnim djelom svako ekstradijegetičko pripovijedanje, niti njegov glavni junak pripovjedačem-autorom koji je u poziciji obraćati se, poput markiza de Renoncoura, publici koja je određena kao takva.<sup>93</sup> Roman u obliku intimnog dnevnika, poput *Dnevnika seoskog liječnika* ili *Pastoralne simfonije*, ne cilja zapravo nikakvu publiku, odnosno nikakvog čitatelja, a isto vrijedi za epistolarni roman, čak i ako se radi samo o jednom dopisniku, poput *Paméle*, *Werthera* ili *Obermanna*, koje često određujemo kao dnevnike prerusene u dopisivanja<sup>94</sup>, ili štoviše, poput *Nove Héloïse* ili *Opasnih veza*: Bernanos, Gide, Richardson, Goethe, Senancour, Rousseau ili Laclos ovdje se prezentiraju kao obični «urednici», ali fiktivni autori tih intimnih dnevnika ili tih «pisama koje je sakupio i objavio...» ne smatraju se očito (za razliku od Renoncoura, ili Crusoea, ili Gila Blasa) «autorima». Povrh toga, ekstradijegetičko pripovijedanje se također nužno ne podrazumijeva kao napisano pripovijedanje: ništa ne ukazuje na to da su Mersault ili Malone napisali tekst koji čitamo kao njihov unutarnji monolog, te je jasno da tekst iz *Lovori su posječeni*<sup>95</sup> ne može biti ništa drugo doli «struja svijesti» – ni pisan, a ni govoren – misteriozno ga je uhvatio i transkribirao Dujardin: osobitost je neposrednog diskursa da isključi svako određenje forme pripovjedne instance koju čini.

---

<sup>93</sup> Vidjeti «Autorovo gledište» (fr. Original. «Avis de l'Auteur») objavljeno kao tekst koji prethodi *Manon Lescaut*.

<sup>94</sup> Ostaje, međutim, primjetna razlika između tih «epistolarnih monodija», kako je kazao Rousset, i intimnog dnevnika: a to je postojanje primatelja (makar i nijemog) i njegovi tragovi u tekstu.

<sup>95</sup> Op. prev.: Vlastiti prijevod francuskog izvornika: *Lauriers sont coupés*

Suprotno tome, svako intradijegetičko pripovijedanje ne proizvodi nužno, poput ono des Grieuxa, usmenu pripovijest: može se sastojati od pisanog teksta, poput Adolpheovog memoara bez primatelja, dapače od fiktivnog književnog teksta, djela unutar djela, poput «priče» o *Znatiželjnom bezobrazniku*<sup>96</sup>, koju je župnik iz Don Quichottea otkrio u kovčegu, ili poput novele *Ambiciozan zbog ljubavi*<sup>97</sup>, koju je junak *Alberta Savarusa*, intradijegetički autor metadijegetičkog djela, objavio u izmišljenom časopisu. No, druga pripovijest također može biti ni usmena ni pisana, te prikazana, otvoreno ili ne, kao unutarnja pripovijest: poput Jocabelinog sna u *Spašenom Mojsiju*, ili rjeđe i manje nadnaravno, bilo koja vrsta ponovnog prisjećanja nekog lika (u snu ili ne): tako se (a znamo koliko se Prousta dojmio taj detalj) epizoda Adrienneine pjesme («sjećanje iz polusna») uplela u drugo poglavlje *Silvije*: «Vratio sam se u krevet i nisam mogao tamo pronaći spokoj. Ležeći između sna i jave, cijela mi je mladost prolazila kroz misli... Zamislio sam sebi dvorac u vrijeme Henrija IV, itd.<sup>98</sup>» Druga pripovijest može naposljetku biti ostvarena neverbalnim prikazom (najčešće vizualnim) kojeg pripovjedač sam pretvara u pripovijest opisujući tu vrstu ikonografskog dokumenta (to je oslikano platno koje prikazuje napuštanje Ariadne u *Vjenčanju Tetide i Peleja*<sup>99</sup>, ili tapiserija potopa u *Spašenom Mojsiju*) ili rjeđe, tako što ga opisuje neki lik, poput slika Josipovog života koje komentira Amram u spomenutom *Spašenom Mojsiju*.

---

<sup>96</sup> Op. prev.: Vlastiti prijevod francuskog izvornika: *Curieux Impertinent*

<sup>97</sup> Op. prev.: Vlastiti prijevod francuskog izvornika: *l'Ambitieux par amour*

<sup>98</sup> Tu dakle imamo metadijegetičku analepsu, što očito nije slučaj svake analepse. Tako je, u toj istoj *Silviji*, prisjećanje u poglavljima IV, V i VI preuzeo sam pripovjedač, a nije prikazano sjećanjem junaka: «Dok se kola uspinju uz obronke, ponovno sastavimo sjećanja na ono vrijeme kada sam vrlo često dolazio ovamo.» (Prijevod na hrvatski preuzet od: Gérard de Nerval; *Putovanje na Istok, Silvija, Aurelija*, prev. Višnja Machiedo, Vrhovi svjetske književnosti, Afla, Zagreb 2007., str 147.) Analepsa je ovdje čisto dijegetička – ili, ako želimo urednije zabilježiti jednakost pripovjedne razine, *izodijegetička*. (Proustov komentar nalazi se u *Protiv Sainte-Beuve* (*Contre Sainte-Beuve*, Pléiade, str. 235) i u *Potrazi* (*Recherche*, III, str. 919)

<sup>99</sup> Op. prev.: Vlastiti prijevod francuskog izvornika: *Les Noces de Thétis et de Pélée*

### *Metadijegetička pripovijest.*

Pripovijest drugog stupnja je forma koja potiče iz samog postanka epskog pripovijedanja, budući da su pjevanja od IX. do XII. u Odiseji, kao što uostalom znamo, posvećena Odisejevoj pripovijesti pred okupljenim Feačanima. Preko Virgilija, Ariosta i Tassa, taj postupak (o čijoj ogromnoj ulozi u *Tisuću i jednoj noći* znamo iz drugih izvora) ulazi u tradiciju romana za vrijeme baroka, a djelo poput *Astrée*, primjerice, sastoji se u većem dijelu od pripovijesti koje pripovijeda taj i taj lik. Praksa se zadržava kroz 18. stoljeće unatoč konkurenciji novih formi poput epistolarnog romana; to vidimo u *Manon Lescaut*, ili u *Tristramu Shandyju* ili u Jacquesu Fatalistu, a čak ju ni pojava realizma ne sprječava da preživi kod Balzaca (*Kuća Nuncingen*, *Druga studija o ženi*<sup>100</sup>, *Crveni hotel*, *Sarrasine*, *Chagrinska koža*<sup>101</sup>) i Fromentina (*Dominique*); možemo čak opaziti određeno pogoršanje toposa kod Barbeyja, ili u *Orkanskim visovima* (Isabellino pripovijedanje Nelly, koju Nelly prenosi Lockwoodu, a Lockwood je zapisuje u svoj dnevnik), te prije svega u *Lordu Jimu*, gdje uklapanje dolazi do granica opće neraspoznatljivosti. Formalno i povijesno proučavanje tog postupka daleko bi nadišlo naš cilj, ali je u najmanju ruku potrebno, zbog onoga što slijedi, ovdje razlučiti glavne vrste odnosa koji mogu ujediniti metadijegetičku pripovijest s prvom pripovijesti u koju se uklapa.

Prva vrsta odnosa je izravna uzročnost između događaja metadijegeze i onih dijegeze, što daje drugoj pripovijesti *eksplikativnu* funkciju. To je balzakovsko « evo zašto », no koje je ovdje preuzeo neki lik, bilo da je priča koju pripovijeda

---

<sup>100</sup> Op. prev.: Vlastiti prijevod francuskog izvornika: *Autre étude de femme*

<sup>101</sup> Prijevod preuzet sa Proleksis enciklopedije i drugih izvora na [www: http://proleksis.lzmk.hr/10634/](http://proleksis.lzmk.hr/10634/)

tuda (*Sarrasine*) ili, češće, njegova vlastita (Odisej, des Grieux, Dominique). Sve te pripovijesti, više ili manje eksplicitno, odgovaraju na pitanje tipa « Koji su događaji doveli do trenutne situacije ? ». Najčešće, znatiželja intradijegetičkog auditorija nije ništa doli izgovor da se odgovori na znatiželju čitatelja, kao u prizorima izlaganja klasičnog kazališta, a metadijegetička pripovijest tek obična varijanta eksplikativne analepse. Otuda proizlaze određena neslaganja između namjeravane funkcije i stvarne funkcije – koja su obično riješena u korist potonje : tako, u VII. pjevanju *Odiseje*, Odisej prekida svoju pripovijest s dolaskom kod Kalipso, iako veći dio njegovog slušateljstva ne zna što slijedi, objašnjenje je da ju je sažeto ispričao dan prije Alkinoju i Areti (VII. pjevanje) ; pravi je razlog očito taj da je čitatelj detaljno poznaje kroz izravnu pripovijest iz V. pjevanja ; «Kad je priča poznata, kaže Odisej, mrzim je ponavljati» : to je prije svega gnušanje samog pjesnika.

Drugu vrstu čini jedan čisto *tematski* odnos, koji dakle ne implicira nikakav prostorno-vremenski kontinuitet između metadijegeze i dijegeze : odnos kontrasta (nesreća napuštene Arijadne, usred Tetidine radosne svadbe) ili analogije (kao kad Jocabel, u *Spašenom Mojsiju*, oklijeva izvršiti božju zapovijed i kad joj Amram ispriča priču o Abrahamovoj žrtvi). Slavna *en abyme*<sup>102</sup> struktura, koju je ne tako davno jako cijenio « novi roman » 60-tih godina, očito je ekstremna oblik ovog odnosa analogije, gurnut gotovo do poistovjećenja. Tematski odnos može nadalje, kada ga je zamijetilo slušateljstvo, izvršiti utjecaj na dijegetičku situaciju : Amramova pripovijest ima kao izravan učinak, (štoviše kao cilj) uvjeriti Jocabel, to je *exemplum* sa funkcijom uvjeravanja. Znamo da istinski žanrovi, poput parabole

---

<sup>102</sup> U teoriji književnosti poznata je upotreba ovog termina u izvorniku, a znači strukturu uokviravanja, tzv. priča u priči – op.prev.



ili basne (bajke), počivaju na upozoravajućem učinku analogije : pred revoltiranim plebsom, Menenije Agripa priča priču o *Želucu i udovima*<sup>103</sup>, a zatim, dodaje Tit Livije, « objašnjavajući u kojem trenutku je unutarnja pobuna tijela *nalikovala* revoltu plebsa protiv Senata, uspijeva ih uvjeriti<sup>104</sup> ». Naći ćemo kod Prousta manje ljekovitu ilustraciju ove *vrline primjera*.

Treća vrsta odnosa ne sadrži nikakvu eksplicitnu poveznicu između dvije razine priče: sam čin pripovijedanja ispunjava funkciju u dijegezi, neovisno o metadijegetičkom sadržaju: primjerice funkciju odvrćanja pažnje i/ili ometanja. Najreprezentativniji primjer zasigurno nalazimo u *Tisuću i jednoj noći*, gdje Šeherezada odgađa smrt pomoću pripovijesti, kakve god one bile (pod uvjetom da interesiraju sultana). Možemo zapaziti da, od prve do treće vrste odnosa, važnost pripovjedne instance samo raste. U prvoj, odnos (ulančavanja) je izravan, ne događa se kroz pripovijest, i može ga se stoga izostaviti: bilo da Odisej o tome priča ili ne, oluja je ono što ga je izbacilo na obalu Feakije, jedina transformacija koju unosi njegova pripovijest jest isključivo kognitivnog reda. U drugoj vrsti, odnos je neizravan, rigorozno posredovan pripoviješću, koja je nužna za ulančavanje: doživljaj udova i želuca smiruje narod pod uvjetom da im ga Menenije priča. U trećoj vrsti, riječ je o odnosu jedino između pripovjednog čina i trenutne situacije, gdje metadijegetički sadržaj (gotovo) ne znači ništa više od biblijske poruke tijekom opstrukcije na govornici Kongresa. Ovaj odnos vrlo dobro potvrđuje, ako bi se za to ukazala potreba, da je pripovijedanje *čin* kao i svaki drugi.

---

<sup>103</sup> Vlastiti prijevod francuskog izvornika *Membres et l'estomac*

<sup>104</sup> *Rimska povijest* II, poglavlje 32.

## Metalepse.

Prijelaz sa jedne pripovjedne razine na drugu može se u načelu ostvariti jedino pripovijedanjem, činom koji se sastoji upravo od toga da se u jednu situaciju, posredstvom diskursa, uvodi poznavanje neke druge situacije. Bilo koji drugi oblik prijelaza jest, ako ne i uvijek nemoguć, barem uvijek transgresivan. Cortázar negdje<sup>105</sup> priča priču o čovjeku kojeg je ubio jedan od likova romana koji upravo čita: ovdje je riječ o obrnutom (i ekstremnom) obliku pripovjedne figure koju su klasičari nazivali *metalepsom autora*, i koja se sastoji u pretvaranju da pjesnik «sam proizvodi učinke koje opjevava<sup>106</sup>», kao kada kažemo da Virgilije «ubija» Didonu u IV. pjevanju *Eneide*, ili kada Diderot, na dvosmislen način, piše u *Fatalistu Jacquesu*: «Tko me može spriječiti da gospodara oženim i da ga učinim rogonjom?»<sup>107</sup>, ili čak, obraćajući se čitatelju, «Ukoliko vam je po volji, *popnimo* seljanku na konjske sapi iza jahača i *pustimo* to dvoje neka odu, a mi se *vratimo* našim putnicima<sup>108</sup>. Sterne je otišao toliko daleko da je zatražio intervenciju čitatelja, zamolivši ga da zatvori vrata ili pomogne gospodinu Shandyju da se vrati u krevet, no princip je isti: bilo koji upad ekstradijegetičkog pripovjedača ili slušatelja u dijegetički univerzum (ili dijegetičkih likova u metadijegetički univerzum, itd.) ili obrnuto, kao kod Cortázara, proizvodi učinak bizarnog pa čak i

---

<sup>105</sup> Prijevod na hrvatski preuzet od: Cortázar, Julio : "Besmrtnost parkova" u *Kraj Igre*, prev. Dora Jelačić Bužimski, Udruga za kulturu Knjigomat, Zagreb 2009.

<sup>106</sup> Fontanier, P., *Komentari tropa (Commentaire des Tropes)*, str. 116. *Spašeni Mojsije* potiče kod Boileaua (*Pjesničko umijeće*, Prvo pjevanje, vidi stih 25-26) ovu metalepsu bez milosti: *I*, (Saint-Amant) *slijedeć Mojsija kroz pustinju vruću / hita s Faraonom k morskom potonuću* - Prijevod na hrvatski preuzet od: Boileau, Nicolas, *Pjesničko Umijeće*, prev. Mirko Tomasović, Matica hrvatska, Zagreb, 1999., str. 6.

<sup>107</sup> Prijevod na hrvatski preuzet od: Diderot, D., *Fatalist Jacques i njegov gospodar*, prev. Raško Dimitrijević, Vrhovi svjetske književnosti, Zagreb 2002., str. 10

<sup>108</sup> *Ibid.*, str. 12, Garnier, str. 495 i 497.

cirkuskog (kada ga uvedemo, kao kod Sternea ili Diderota, kao šalu) odnosno fantastičnog.

Proširit ćemo pojam *pripovjedne métalepse*<sup>109</sup> na sve ove transgresije. Neki od njih, toliko banalni i nedužni poput onih klasične retorike, igraju na dvostruku temporalnost pripovijesti i pripovijedanja; tako i Balzac u već citiranom paragrafu *Izgubljenih iluzija*: «Dok se časni crkvenjak uspinje na bedeme Angoulême, nije beskorisno objasniti...», kao da je pripovijedanje bilo istovremeno pripovijesti i da je moralo popuniti prazan hod. O ovom vrlo proširenom modelu Proust piše primjerice: «Više nemam vremena, *prije odlaska u Balbec*, da počnem sa slikanjem otmjenog društva...»<sup>110</sup>, ili «Ja se zadovoljavam, *prema tome kako uskotračni vlak staje i konduktier izvikuje Doncières, Grattevast, Maineville*, itd., da zapišem ono na što me podsjećaju mala plaža ili garnizon»<sup>111</sup>, ili dalje «Ali je već vrijeme da se vratimo barunu koji se (...) primicao»<sup>112</sup>... » Znamo da su Sterneove igre vremenima malo odvažnije, odnosno još *doslovnije*, kao kada digresije Tristrama pripovjedača (ekstradijegetičkog) primoraju njegovog oca (u dijegezi) da produži odmor za još jedan sat,<sup>113</sup> no ovdje je princip još uvijek isti<sup>114</sup>. Na neki način, pirandelizam *Šest lica traži autora* ili onaj u *Večeras improviziramo*, gdje su isti akteri naizmjenice i junaci i glumci, nije ništa drugo doli veliko proširenje metalepse, poput svega onog

---

<sup>109</sup> *Metalepsa* ovdje čini sustav zajedno sa *prolepsom*, *analepsom*, *silepsom* i *paralepsom*, sa specifičnim značenjem: «započeti (pričati) mijenjajući razinu».

<sup>110</sup> Prijevod na hrvatski preuzet od: Proust, Marcel; *Sodoma i Gomora I* iz ciklusa *U traganju za izgubljenim vremenom*, 7. svezak, prev. Vinko Tecilazić, Zora, Zagreb, 1965., str. 136.

<sup>111</sup> Prijevod na hrvatski preuzet od: Proust, Marcel; *Sodoma i Gomora II* iz ciklusa *U traganju za izgubljenim vremenom*, 8. svezak, prev. Vinko Tecilazić, Zora, Zagreb, 1965., str. 196.

<sup>112</sup> Svezak II, str. 742, str.1076. i str.216. francuskog izvornika. Ili dalje svezak II, str.1011.

francuskog izvornika: «Recimo jednostavno, zasad, dok me Albertine čeka...», Prijevod na hrvatski preuzet od: Proust, Marcel; *Sodoma i Gomora II* iz ciklusa *U traganju za izgubljenim vremenom*, 8. svezak, prev. Vinko Tecilazić, Zora, Zagreb, 1965., str. 137.

<sup>113</sup> Svezak III, pogl. 38 i svezak IV, pogl. 2 francuskog izvornika.

<sup>114</sup> Dugotrajno otkrivanje metaleptičke igre dugujem lapsusu, možda i dobrovoljnom, jednog profesora povijesti: «Sada ćemo učiti o Drugom Carstvu nakon Državnog Udara sve do Uskrsa».

što izvlačimo iz Genettovog kazališta na primjer, te poput promjena na razini robbe-grilletovske pripovijesti: likovi pobjegli sa slike, iz knjige, iz tiskovnog isječka, s fotografije, iz sna, iz uspomene, iz maštarije, itd. Sve te igre, ovisno o intenzitetu svojih učinaka, očituju važnost granice koju nastoje nadići usprkos vjerodostojnosti, a koja je upravo samo pripovijedanje (ili reprezentacija); pomična, ali sveta granica između dvaju svjetova: onog gdje pričamo, onog što pričamo. Otuda anksioznost koju je Borges tako prikladno opisao: «Te nam inverzije nagovješćuju da ako ličnosti neke književne fikcije mogu biti čitatelji ili gledaoci, da onda i mi, njezini čitatelji ili gledaoci, možemo biti fiktivni.<sup>115</sup>» Ono što najviše uznemiruje kod metalepse jest upravo to u ovoj neprihvatljivoj i ustrajnoj hipotezi, da je ekstradijegetičko možda uvijek već dijegetičko, i da pripovjedač i njegovi slušatelji, odnosno vi i ja, možda pripadamo još nekoj pripovijesti.

Manje odvažna figura, no koju možemo pripisati metalepsi, sastoji se od pričanja kao da je dijegetičko, na istoj pripovjednoj razini kao i kontekst, ono što smo svejednako prikazali (ili se može lako pogoditi) kao metadijegetičko u svom načelu, ili ako se želi, u svom izvoru: kao što je markiz de Renoncour, nakon što je prepoznao da je od samog des Grieuxa saznao priču o njegovim ljubavima (ili čak nakon što ga je pustio da govori nekoliko stranica), ponovno uzeo riječ ne bi li sam ispričao tu priču, bez daljnjeg «pretvaranja, govorio je Platon, da je postao des Grieux». Arhetip je tog postupka bez sumnje *Teetet*, za koji znamo da se sastoji od razgovora između Sokrata, Teodora i Teeteta, kojeg je sam Sokrat prenio Euklidu, koji ga prenosi Terpsionu. No, da izbjegnemo, kaže Euklid, «dosadne prekide kojima je ispresijecan diskurs, kao na primjer kada Sokrat govori o sebi: 'a ja

---

<sup>115</sup> Prijevod na hrvatski preuzet od: J. L. Borges, *Druga istraživanja*, prev. Marko Grčić, Zagrebačka naklada (Biblioteka Feniks), Zagreb, 2000., str. 58.

rekoh' ili 'a ja odgovorih', te govoreći o svom sugovorniku 'složio se' ili 'nije se složio'», razgovor je bio napisan u obliku «izravnog dijaloga između Sokrata i njegovih sugovornika»<sup>116</sup>. Ove oblike pripovijedanja gdje je metadijegetička smjena, spomenuta ili ne, istog trena odbačena u korist prvog pripovjedača; što na neki način ekonomizira jednu (ili više) pripovjednih razina, nazvat ćemo *metadijegetički suženima* (podrazumijeva se: svedenim na dijegetičke), ili *pseudo-dijegetičkima*.

Istinu govoreći, suženje nije uvijek očito, ili točnije razlika između metadijegetičkog i pseudo-dijegetičkog nije uvijek uočljiva u pripovjednom književnom tekstu, koji (suprotno od kinematografskog teksta) ne raspolaže obilježjima koja mogu označiti metadijegetički karakter nekog dijela<sup>117</sup>, osim promjene lica: ako je G. de Renoncour zauzeo des Grieuxovo mjesto kako bi ispričao avanture potonjeg, zamjena je zabilježena istog trena prijelazom *ja* u *on*; ali dok je junak *Silvije* u snu proživljavao trenutak iz svoje mladosti, ni po čemu ne možemo zaključiti da li je pripovijest, dakle, pripovijest o tom snu ili je, izravno i onkraj instance sna, pripovijest tog trenutka.

---

<sup>116</sup> Prijevod na hrvatski preuzet od: Platon, *Dijalozi Teet i Fileb / Teetet (ili o znanju, istraživački dijalog)*, prev. Milivoj Sironić, Naprijed, Zagreb, 1979. str. 4., 143 c.

<sup>117</sup> Kao što je zamagljenost, usporena reprodukcija, glas s nepoznatim izvorom zvuka, prijelaz u crno-bijelo ili obratno, itd. Mogli smo, nadalje, uspostaviti zakonitosti ove vrste u književnosti (kurziv, podebljano, itd.).

## **Analyse du chapitre « Voix » des *Figures III* de Gérard Genette**

Dans cette partie du mémoire nous allons effectuer une analyse de notre traduction d'un extrait du chapitre « Voix » de l'œuvre *Figures III* de Gérard Genette. En premier lieu, notre analyse sera basée sur les procédés techniques de Jean-Paul Vinay et Jean Darbelnet, pour traiter de problèmes généraux de la traduction de français en croate. Ensuite, nous allons étudier quelques problèmes spécifiques de notre traduction, comme la terminologie utilisée dans le milieu de la théorie de la littérature, ou bien plus spécifique, dans la narratologie, les difficultés dans la traduction des noms propres des personnages littéraires, les problèmes concernant la traduction des citations, les difficultés posées par la syntaxe des phrases complexes, et d'autres problèmes spécifiques pour notre traduction.

### **Problèmes généraux de la traduction de français en croate**

La démarche du traducteur se ramène ici aux procédés techniques de la traduction qui ont été définis et classés par J.-P. Vinay et J. Darbelnet. Ils postulent que deux langues sont les deux systèmes linguistiques différents. Par conséquent, au moment de traduire, langue de départ est la langue qui est exprimée et figée à la différence de la langue d'arrivée qui est encore potentielle et adaptable. Pour transmettre le message d'une langue à une autre le traducteur doit premièrement découvrir le sens du message.<sup>118</sup> Selon J.-P. Vinay et J. Darbelnet nous connaissons

---

<sup>118</sup> Vinay, J.P., Darbelnet, J., p. 46.

trois types de sens; *le sens global* qui est donné par le contexte, *le sens structural* qui dépend entièrement du texte écrit<sup>119</sup>, c'est-à-dire celui qui se découvre des éléments de la structure donnée par le lexique et l'agencement des unités de texte, et un autre cas où traducteur doit connaître *la situation totale* à laquelle le message se réfère, par exemple certains écriteaux doivent être expliqués par un commentaire pour qu'ils puissent être compréhensibles.<sup>120</sup>

Le processus de traduction comprend, selon eux, les procédés de traduction auxquels le traducteur doit suivre dans son travail. Il convient de dire que quand un traducteur commence à traduire, il peut s'engager dans deux directions ; la traduction *directe ou littérale*, et la traduction *oblique*. S'il est possible parfaitement de transposer un message de langue de départ dans le message de langue d'arrivée, le traducteur utilise l'un des trois procédés directs ; *l'emprunt, le calque* ou la *traduction littérale*. Par ailleurs, dans quelques situations le traducteur peut apercevoir des trous ou « lacunes » dans la langue d'arrivée qu'il faudra remplir par des moyens équivalents. Ensuite, certains effets stylistiques ne peuvent pas être transposés en langue d'arrivée sans un bouleversement de l'agencement ou du lexique. Dans ces circonstances le traducteur doit utiliser les procédés obliques ; *la transposition, la modulation, l'équivalence* et *l'adaptation*.<sup>121</sup> Nous allons voir ce qui représente chaque de ces procédés et essayer de les expliquer en retraçant les exemples dans notre texte.

---

<sup>119</sup> Ibid., p. 161.

<sup>120</sup> Ibid., p. 163.

<sup>121</sup> Ibid., p. 46-47.

## L'EMPRUNT

Selon Saussure, la langue est un système de signes linguistiques arbitraires en usage à un moment donné dans une société donnée, et en plus un organisme toujours changeant<sup>122</sup>. Ainsi, l'introduction des emprunts ou bien des éléments étrangers dans ce système, définis par opposition à l'ensemble des éléments antérieurs, contribue au changement et à l'enrichissement de la langue.<sup>123</sup> Il est normal que beaucoup de mots d'une langue soient empruntés à des langues voisines. Deroy affirme que le mot emprunté est en effet une acception nouvelle introduite dans le vocabulaire d'une langue à une époque déterminée. Il connaît les différentes formes possibles du néologisme : mot nouveau, mot connu doté d'une signification nouvelle, mot transféré d'une catégorie grammaticale dans une autre.<sup>124</sup>

Dans le cadre de sa théorie des procédés de la traduction J.-P. Vinay et J. Darbelnet voient emprunt comme le plus simple de tous les procédés de traduction quand le traducteur révèle une lacune. En outre, selon eux le traducteur peut l'utiliser pour créer un effet stylistique comme l'introduction d'une couleur locale qui influence le style et le message.<sup>125</sup> À cette fin il se servira de termes étrangers, par exemple de *vintage*, de *design* ou *e-mail* de l'anglais. Cependant, la langue française dispose aussi d'emprunts déjà intégrés, par exemple : *débriefing*, *café*, *bizarre*, *cannibale*, etc.

---

<sup>122</sup> F. de Saussure : *Cours de linguistique générale*, Éd. Payot, Paris, 1995, p. 107-109.

<sup>123</sup> L. Deroy : *L'emprunt linguistique*, Les Belles Lettres, Paris, 1956, p. 2.

<sup>124</sup> Ibid., p. 4.

<sup>125</sup> Vinay, J.P., Darbelnet, J., p. 47.



Il est à remarquer que souvent les emprunts entrent dans une langue par le canal d'une traduction, ainsi que les emprunts sémantiques ou *faux-amis*, contre lesquels il faut se prémunir soigneusement.<sup>126</sup> La traduction que nous allons analyser contient un nombre d'emprunts parmi lesquels il y a plusieurs moins connus, ou bien qui sont connus et utilisés dans l'univers de la théorie de la littérature. En outre, en traduisant nous avons décidé d'introduire quelques emprunts, parce que nous ne pouvions pas trouver d'équivalents dans la langue croate.

### *Les emprunts anciens*

Dans notre traduction, nous avons utilisé un grand nombre d'emprunts anciens lesquels sont depuis longtemps intégrés dans la langue croate et dont les équivalents d'origine croate n'existent pas. Ces emprunts peuvent être traduits seulement de manière descriptive, mais ce procédé peut déranger l'économie de langage et le style de l'auteur. Il s'agit pour la plupart des mots d'origine latine ou grecque, et de quelques mots d'origine française et italienne. Bien que ces emprunts ne relèvent pas de la typologie de J.-P. Vinay et J. Darbelnet, à cause de leur fréquence dans la traduction, nous avons décidé de les inclure dans l'analyse et soumettre les exemples.

**ambivalentnost** (lat. ambo + valentia) – fr. ambivalence  
**apokaliptični/čan** (grč. apokálypsis) – fr. apocalyptique

---

<sup>126</sup> Vinay, J.P., Darbelnet, J., p. 47

**aporija** (grč. aporía) – fr. aporie  
**apsolutan** (lat. absolutum) – fr. absolu, -e  
**apsurdan** (lat. apsurdus) – fr. absurde  
**arhetip** (grč. arkhétypos) – fr. archétype  
**astrološki** (grč. ástron/áster + logos) – fr. astrologique  
**autobiografija, -fski** (grč. autos + bios + graphien) – fr. autobiographie  
**autor** (lat. auctor) – fr. auteur  
**barokni** (tal. barocco) - fr. baroque  
**definicija** (lat. definitio) – fr. définition  
**diktat** (lat. dictatum) – fr. dictée  
**epizoda** (grč. episódios) – fr. épisode  
**fikcija** (lat. fictio) – fr. fiction  
**garnizon** (fr. garnison) - fr. garnison  
**hiperboličan** (grč. hyperbolé) – fr. hyperbolique  
**hotel** (fr. hôtel) - fr. hôtel  
**ironičan** (grč. eirōneá) – fr. ironique  
**iterativ** (lat. iterativus) – fr. itératif, -ive  
**kabina** (fr. cabine) – fr. cabine  
**kategorija** (lat. categoria, grč. catēgoría) – fr. catégorie  
**kontekst** (lat. contextus) - fr. contexte  
**kontrast** (tal. contrasto) – fr. contraste  
**kurziv** (srlat. cursum) – fr. italique  
**lakrdijaški** (tur. lakirdi) – fr. bouffon, ne  
**lingvistički** (lat. lingua, fr. linguistique) - fr. linguistique  
**markiz** (fr. marquis) – fr. marquis  
**matineja** (fr. matiné) - fr. matiné  
**memoari** (lat. memoria) – fr. mémoires  
**monodija** (grč. monōidía) – fr. monodie  
**monolog** (lat. monos + logos) – fr. monologue  
**neverbalni** (lat. verbum, verbalis) – fr. non-verbal  
**novela** (tal. novella) – fr. nouvelle  
**onirički** (grč. óneiros) – fr. oniromantique  
**pansion** (fr. pension) - fr. pension

**paradoks** (grč. parádoksos) – fr. paradoxe  
**perfekt** (lat. perfectum) – fr. parfait  
**praksa** (grč. prâksis) - fr. pratique  
**prefiks** (lat. praefixum) – fr. préfixe  
**premisa** (lat. praemissa) – fr. prémisse  
**progresivno** (lat. progressus) – progressif, -ive  
**publika** (lat. publicus) – fr. public  
**radijski** (lat. radius) – fr. radiophonique  
**radikalnije** (srlat. radicalis) – fr. plus radicale  
**reagirati** (njem. reagieren, lat. re + agere) – fr. réagir  
**realizam** (srlat. realis, lat. res) - réalisme  
**referentni, referent** (lat. referre) – fr. référentiel, référent  
**relativan** (lat. relativus) –fr. relatif, -ive  
**reportaža** (fr. reportage) - fr. reportage  
**retorika** (grč. rhêtoriké) – fr. rhétorique  
**reverzibilnost** (lat. reversus) . fr. réversibilité  
**rezervirati, -an** (lat. reservare) – fr. réserver, réservé  
**roman / -opisac / romaneskno** (fr. roman, romanesque) – fr. roman, romanesque  
**simfonija** (grč. symphonia) – fr. symphonie  
**situacija** (srlat. situatio) – fr. situation  
**skiciran** (tal. schizzo) – fr. esquissé, -e  
**subjekt** (lat. subiectum) - fr. sujet  
**sultan** (arap. sultān) – fr. sultan  
**superioran** (lat. superior) – fr. supérieur  
**tapiserija** (fr. tapisserie) - fr. tapisserie  
**tradicionalan** (lat. traditio) – fr. traditionnel  
**univerzum** (lat. universus) – fr. univers

### *Les emprunts qui peuvent être traduits par d'autres termes*

Quelquefois il est possible de traduire une notion (par exemple le mot 'impliquer') par d'autres mots croates qui ne sont pas des emprunts (par exemple 'podrazumijevati' ou 'upućivati na'), mais ces mots ont un sens plus étroit, d'ailleurs, en utilisant un emprunt (dans ce cas 'implicirati'), on préserve le sens le plus précis de la signification du mot traduit, et on garde aussi le style d'auteur du texte original. Dans notre traduction, nous avons rencontré plusieurs emprunts de ce type.

L'emprunt	Mot du sens plus étroit
<b>anksioznost</b> (lat. anxiosus)	tjeskoba
<b>asimptota</b> (grč. asýmptotos)	nedodirnica, nestižnica
<b>auditorij</b> (lat. auditivus)	slušateljstvo
<b>autonomija</b> (grč. autonomía)	samostalnost, neovisnost
<b>azil</b> (grč. ásyron)	utočište, sklonište
<b>digresija</b> (lat. digressio)	zastranjivanje, odstupanje
<b>eksplicitno</b> (lat. explicatio)	izričito, nedvosmisleno
<b>eliminirati</b> (lat. elimination)	isključivanje, uklanjanje
<b>funkcija, -irati, -iranje</b> (lat. functio)	raditi
<b>hiromantijski</b> (grč. kheirómantis)	gatanje, proricanje
<b>identičan</b> (srlat. identicus)	istovjetan
<b>identificirati</b> (srlat. identificare)	poistovjetiti, izjednačiti

<b>ilustracija</b> (lat. illustratio)	slika, skica, crtež
<b>implicirati</b> (lat. implicare)	podrazumijevati, upućivati na
<b>interferencija</b> (lat. inter + ferens)	uplitanje, miješanje
<b>intervencija</b> (lat. intervenire)	umiješati se, uplesti
<b>intriga</b> (lat. intricare)	spletka, smutnja
<b>kognitivan</b> (lat. cognitus)	spoznajni
<b>konkurencija</b> (lat. concurrere)	suparništvo, natjecanje
<b>kontinuitet</b> (lat. continuus)	neprekidnost, stalnost
<b>kozer</b> (fr. causeur) - fr. causeur	šarmer
<b>legitiman</b> (lat. legalis)	opravdan, zakonski
<b>literatura</b> (lat. litterarius) – fr. littérature	književnost
<b>misteriozno</b> (grč. mystérion)	tajnovito, zagonetno
<b>modifikacija</b> (lat. modificare)	preinaka, prilagodba
<b>objektivan</b> (lat. obiectum)	nepristran
<b>parabola</b> (grč. parabolé)	priča, krivulja
<b>plebs</b> (lat. plebs)	puk, pučanstvo
<b>prezent</b> (lat. praesens)	sadašnje vrijeme (temps verbal), sadašnjost (périod du temps)
<b>realan</b> (srlat. realis, lat. res)	stvaran, zbiljski
<b>relevantan</b> (lat. relevans)	značajan
<b>reprezentacija</b> (lat. repraesentare)	prikazivanje, predstavljanje
<b>revolt</b> (fr. révolte)	ustanak, pobuna

<b>rigorozno</b> (lat. rigor)	neumoljiv, beskompromisan
<b>simultano, -nost</b> (njem. simultan, lat. simul)	istovremeno, istodobno
<b>specifičan, -nost</b> (sr-lat. specificus) – fr. spécifique, spécificité	poseban, jedinstven
<b>suptilan</b> (lat. subtilis) – fr. subtil	tankoćutan

### *Les emprunts qui peuvent avoir plusieurs significations différentes en croate*

Certains emprunts utilisés, bien qu'ils transfèrent le sens exact des mots de la LD, comportent aussi d'autres significations dans la LA. La compréhension dépend du lecteur et de sa connaissance de la matière. Par exemple, le mot *karakter* en croate (fr. caractère) peut aussi signifier un *personnage*, une caractéristique ou un trait, et dans le jargon d'informatologie; une *lettre* ou *signe*. Voyons d'autres exemples.

**analiza** (grč. análisis)

**avantura** (fr. aventure)

**bihevioristički** (eng. behavior)

**definirati** (lat. definire)

**efekt** (lat. effectus)

**ekstrem, ekstreman** (lat. extremum)

**etapa** (fr. étape)

**figura** (lat. figuratio)

**forma** (lat. forma)

**formula** (lat. formulare)

**funkcija** (lat. functio)

**hipostaza** (grč. hypóstasis)  
**ikonografski** (grč. eikṓn + graphía)  
**intiman** (lat. intimus)  
**kinematografski** (grč. kinêma + graphe)  
**klijentela** (lat. cliens)  
**karakter** (grč. kharaktér)  
**kompleksan, kompleksniji** (lat. complexus)  
**konvergencija** (lat. convergere)  
**korpus** (lat. corpus)  
**kritički** (grč. kríticós)  
**kontrapunkt** (lat. contrapunctus)  
**medij** (lat. medium) – fr. medium  
**najiritantniji** (lat. irritare)  
**opozicija** (lat. opposition)  
**paradigma** (grč. parádeigma)  
**paragraf** (grč. parágraphos)  
**perspektiva** (srlat. perspectiva)<sup>f</sup>  
**pozicija** (lat. position)  
**reprodukcija** (lat. reproducere)  
**ritam** (grč. rhythmós)  
**scena** (grč. skēné)  
**temporalnost** (lat. tempus, temporalis)  
**tipologija** (grč. týpos + lógos)  
**transkribirati** (lat. transcribere)  
**transparentnost** (lat. transparere)

*Les emprunts spécifiques à la théorie de la littérature (terminologie spécifique)*

L'œuvre dont la traduction est analysée dans ce travail appartient au corpus des textes de la théorie littéraire et par conséquent, la terminologie concernant la

théorie littéraire est utilisée souvent, avec les termes peu notables dehors cette discipline. Ainsi, il est important de transmettre le vrai sens de ces notions utilisant les termes croates correspondants. Quelquefois cela n'était pas possible et les notions prêtes d'une autre langue étaient utilisées. Traduisant en croate on a trouvé quelques problèmes avec les notions utilisées très rarement ou jamais en croate, et on devait décider de la forme qui soit utilisée ici.

**analepsa** (grč. analēpsis) – fr. analepse

Analepse est le terme introduit dans la narratologie par Gérard Genette, et comme tel il est connu en croate seulement dans la discipline de la théorie littéraire (au cinéma ce procédé s'appelle flashback), et il ne peut pas se trouver dans les dictionnaires généraux. Il n'y a pas d'équivalents croates et il signifie un récit d'une action passée, retour en arrière sur un fait récent ou lointain.<sup>127</sup>

**dijegeza, dijegetički** (grč. diégēsis) - fr. diégèse

Diégèse est le terme de Platon pour la narration (indirecte) des événements en opposition avec la mimesis, réactualisée par Genette pour surmonter l'opposition traditionnelle : dire-montrer.<sup>128</sup> Dans la théorie littéraire diégèse signifie l'espace-temps dans lequel se déroule l'histoire proposée par la fiction d'un récit.

**diskurs** (lat. discursus) – fr. discours

---

<sup>127</sup> *Le Nouveau Petit Robert de la langue française, 2009.*

<sup>128</sup> Biti, Vladimir : *Pojmovnik suvremene književne teorije*, rédactrice Jelena Hekman, Matica Hrvatska, Zagreb, 1997.



Selon le Petit Robert, le discours est un écrit littéraire didactique développant un sujet, et selon Biti, c'est le niveau sur lequel apparaissent les phrases comme les unités de base. Il n'y a pas des équivalents exacts en croate, sauf le terme plus étroit - texte.

**eksplikativan** (lat. explicatio) – fr. explicatif, -ive

Bien qu'*explicatif*, -ive puisse être traduit avec *objašnjavajući*, *objasnidbeni* en général, dans la théorie de la littérature *eksplikativna (funkcija, analepsa)* est le terme unique du même sens.

**ekstradijegetički** (lat. extra + grč. diégēsis) – fr. extradiégétique

Le terme fait référence à un niveau de texte narratif, aux narrateur et aux personnages qui se trouvent au-dessus du niveau de la diégèse.

**epistolarni** (grč. epistolē) – fr. épistolaire

Roman écrit dans la forme de la correspondance par lettres, quelquefois traduit en croate comme *roman u pismu*.

**epski** (grč. epos) – fr. épique

Dans la littérature le terme se réfère à l'épopée, et généralement il peut avoir signification d'un phénomène de grande échelle.

**fiktivan, fikcionalan** (lat. fictio) – fr. fictif, -ive

Généralement *fictif* signifie quelque chose créé par l'imagination que peut être traduit par *izmaštan*, *nepostojeći*, *prividan*, mais dans la littérature le terme se

traduit avec l'emprunt et signifie une manière de réaliser le sens caractéristique pour l'art, que Platon avait déjà condamné pour l'imitation pas authentique à la réalité.

**fokalizacija** (lat. focus) – fr. focalisation

Le terme est privé à la littérature et au cinéma, introduit par Genette comme le point de vue de lequel une histoire est racontée, répond à la question où est le foyer de perception. Quelques fois il peut être traduit en croate comme *točka gledišta*.

**implicitni, -tno** (lat. implicare) – fr. implicite, implicitement

Ce terme se réfère pour la plupart à l'auteur (ou au lecteur) implicite, et selon Rimmon-Kenan<sup>129</sup>, l'auteur implicite est la création intellectuelle créée et compilée par le lecteur à partir de toutes les composantes du texte. Ce terme ne peut pas être traduit avec un autre mot et garder le même sens.

**instanca** (lat. instantia) – fr. instance

Dans la langue croate le terme se réfère aux niveaux hiérarchiques dans la législation, dans l'administration ou dans l'organisation, mais dans la littérature concerne les instances (« apparitions ») du texte, comme l'auteur implicite.

**intradijegetički** (lat. intra + grč. diégēsis) – intradiégétique

---

<sup>129</sup> Rimmon-Kenan, Shlomit, (1989), "Naracija: Razine i glasovi", dans *Uvod u naratologiju*, ur. Z. Kramarić, Osijek: Izdavački centar Revija, p. 82.

Intradiégétique est le terme de Genette qui fait référence à un niveau de texte narratif, où les événements sont racontés dans le premier récit, appartenant à la diégèse, et selon Genette on les qualifiera donc de *diégétiques*. Il n'existe pas un autre équivalent dans la langue croate pour ce terme.

**izodijegetički** ( grč. isos + diégēsis) – fr. isodiégétique

Isodiégétique est le terme désignant plus précisément l'analepse du même niveau narratif, c'est-à-dire de la diégèse. Nous ne pouvons pas trouver le terme en croate, donc on a introduit l'emprunt *izodijegetički*, conformément aux termes *ekstradijegetički*, *intradijegetički*, etc.

**izotopija** (grč. isos + topos) - fr. isotopie

En général isotopie signifie la propriété des corps isotopes, mais dans la littérature c'est une succession redondant des catégories sémantiques permettant une lecture complète du texte narratif, et sa transformation en 'structure'.<sup>130</sup>

**metadijegetički, metadijegeza** (grč. meta + diégēsis) – fr. métadiégétique

Le terme métadiégétique fait référence au narrateur dans le niveau du texte narratif qui est enchâssé dans le premier récit, donc le niveau inférieur à la diégèse.

**metalepsa** (grč. metalēpsis) - fr. métalepse

---

<sup>130</sup> Biti, Vladimir : *Pojmovnik suvremene književne teorije*, rédactrice Jelena Hekman, Matica Hrvatska, Zagreb, 1997. p. 161.

Selon Genette, le mot grec *metálēpsis* désigne en général toute sorte de permutation, et plus spécifiquement, l'emploi d'un mot pour un autre par transfert de sens (...) cette définition fait de *métalepse* un synonyme à la fois de *métonymie* et de *métaphore*.<sup>131</sup> Mais l'emprunt *metalepse* en croate et l'unique avec le sens équivalent.

**performativno** (ang. performance) – fr. performatif, -ive

On désigne comme performatif un énoncé qui constitue simultanément l'acte auquel il se réfère (ex. Je vous autorise à partir).<sup>132</sup>

**pikarski** (šp. pícaro) – fr. picaresque

*Roman picaresque*, qui met en scène des aventuriers (dans l'Espagne des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles). Il n'y a pas d'autres équivalents en croate.

**paralepsa** (grč. para + lepein) – fr. paralepse

Paralepse est une allitération de focalisation externe où le narrateur dit plus qu'il ne sait le héros. Le terme est traduisible seulement par l'emprunt.

**prolepsa** (grč. prōlēpsis) – fr. prolepse

Un anachronisme qui évoque un ou plusieurs événements qui auront lieu après les événements actuels. Le terme est traduisible seulement par l'emprunt.

**silepsa** (grč. sýllēpsis) – fr. syllepse

---

<sup>131</sup> Genette, Gérard : *Métalepse : De la figure à la fiction*, éditions du Seuil, Paris, 2004., p. 8.

<sup>132</sup> Le Petit Robert, 2009.

Tour syntaxique qui consiste à faire l'accord des mots selon le sens, et non selon les règles grammaticales ; incompatibilité entre les éléments constitutifs de la phrase. Le terme est traduisible seulement par l'emprunt.

**sinkopa** (grč. sygkopé) – fr. syncope

Le terme syncope a plusieurs significations dans différentes disciplines, la linguistique, musique, pathologie... mais nous nous intéressons dans le sens littéraire, donc l'omission de la voix, lettre ou de syllabe à l'intérieur d'un mot.<sup>133</sup>

**transgresija, transgresivan** (lat. transgressio) – fr. transgression, transgressif, -ive

Le terme a plusieurs significations dans différentes disciplines (géologie, phénoménologie, etc.), mais au sein de la théorie littéraire il peut être traduit par *prekoračenje, prijenos, prijestup*, même que le sens est un peu plus étroit.

**žanr** (lat. genus, generis) - fr. genre

Dans le sens le plus large, *genre* peut être une idée générale, un concept ; une classe d'êtres (catégorie, espèce, sorte). Dans la littérature le terme désigne une catégorie d'œuvres, définie par la tradition (d'après le sujet, le ton, le style) - les genres littéraires.<sup>134</sup>

---

<sup>133</sup> Anić, V. et alii. HER.

<sup>134</sup> Le Petit Robert, 2009.

Dans notre traduction nous avons rencontré à deux reprises des problèmes particuliers concernant les emprunts. La première fois il était difficile à établir la traduction plus précise à cause des termes très proches qui semblait comme les synonymes.

**disimetrija** (grč. dys + symmetría) – fr. dissymétrie

Le préfixe grecque *-dys* signifie la négation du mot principal, donc la négation du mot *symétrie* (régularité et harmonie). Le contraire de la *symétrie* est l'*asymétrie*, dans le sens « absence de symétrie », selon *Le Petit Robert*. Tout de même, *dissymétrie* est défini comme absence ou défaut de *symétrie*, ce qui l'identifie avec l'*asymétrie*. Mais enfin, la dissymétrie n'est pas équivalente à l'*asymétrie*, car les objets dissymétriques peuvent avoir certains éléments de la symétrie, alors que les objets asymétriques sont dépourvus de tous les éléments.<sup>135</sup> C'est pourquoi nous avons choisi d'utiliser l'emprunt *disimetrija*.

L'autre problème concerne la traduction du terme *prétérit*, une forme temporelle du passé (le temps dans lequel une action verbale s'est produite dans le passé) dans des langues qui ne distinguent pas l'aoriste, l'imparfait et le parfait.<sup>136</sup>

---

<sup>135</sup> Définition trouvée en anglais sur le site :  
<https://english.stackexchange.com/questions/42182/do-asymmetric-and-dissymmetric-have-different-meaning>

<sup>136</sup> <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/prétérit/63831>

**preterit** (lat. praeteritum) – fr. **prétérit**

Le terme *prétérit* est utilisé plusieurs fois dans le texte original, et une fois nous avons traduit le verbe dans la phrase en passé simple en français, utilisant le parfait en croate, ce qui nous a donné la justification de traduire le terme *prétérit*, par le terme *perfekt* en croate dans cette instance.

Exemple 1 :

Même le récit historique du type « Napoléon **mourut** à Sainte-Hélène » implique en son **prétérit** une antériorité de l'histoire sur la narration, et je ne suis pas certain que le présent de « L'eau bout à cent degrés » (récit itératif) soit aussi intemporel qu'il y paraît.

Traduction :

Čak i povijesna pripovijest poput “Napoleon je **umro** na otoku Sveta Helena” implicira svojim **perfektom** da priča prethodi pripovijedanju, i nisam siguran da je prezent iskaza “Voda vrije na sto stupnjeva” (iterativna pripovijest) tako bezvremenski kako se čini.

D'autres fois nous avons choisi de garder l'emprunt *preterit* dans notre traduction en croate parce que le temps verbal n'était pas précisé et dans cette instance, le terme *prétérit* pouvait se référer à l'aoriste, l'imparfait ou au parfait.

Exemple 2a :

(...) la marque de distance temporelle entre histoire et narration que comporte inévitablement l'emploi du **prétérit** - disparaît dans une transparence totale du récit (...)

Traduction :

(...) oznaka vremenske udaljenosti između priče i pripovijedanja koja neizbježno dovodi do uporabe **preterita** – nestaje u potpunoj transparentnosti pripovijesti (...)

Exemple 2b :

Käte Hamburger (*Die Logik der Dichtung*, Stuttgart 1957) est allée jusqu'à dénier au « **prétérit épique** » toute valeur temporelle.

Traduction :

Käte Hamburger (*Die Logik der Dichtung*, Stuttgart 1957) otišla je toliko daleko da je « **epskom preteritu** » uskratila svaku vremensku vrijednost.

## LE CALQUE

Le calque est un emprunt qui traduit littéralement le mot ou l'expression de la langue de départ. On parle d'un emprunt de genre particulier et on peut dire que le calque est une "copie" de l'original, un emprunt qui a été traduit. On emprunte à la langue étrangère le syntagme, mais on traduit littéralement les



éléments qui le composent.<sup>137</sup> Nous distinguons deux types de calque : **le calque d'expression**, qui respecte les structures syntaxiques de la langue d'arrivée et en même temps introduit un mode expressif nouveau (par exemple *week-end* et *fin de semaine*) et **le calque de structure** qui introduit dans la langue une construction nouvelle (par exemple : *Science-fiction*).<sup>138</sup>

Comme c'est le cas avec les emprunts, il existe des calques anciens et figés, qui peuvent subir une évolution sémantique et devenir des faux amis. Pour le traducteur, les plus intéressants sont des calques nouveaux qui cherchent à éviter un emprunt en remplissant une lacune, mais aussi des calques pénibles.

Les exemples de calques trouvés pendant l'analyse de notre traduction montrent qu'il s'agit pour la plupart des calques de structure, employés afin de préserver le style de l'auteur:

kvazi-monolog	quasi-monologue
pripovjedač-autor	narrateur-auteur
pripovijesti-ispovijesti	récit-confession
knjiga-pripovijest	livre-récit
pseudo-dijegetičkima	pseudo-diégétique

---

<sup>137</sup> Vinay, J.P., Darbelnet, J., *op.cit.*, p. 47.

<sup>138</sup> Ibid.

## LA TRADUCTION LITTERALE

La traduction mot à mot ou traduction littérale désigne le passage de la langue de départ à la langue d'arrivée aboutissant à un texte à la fois correct et idiomatique sans que le traducteur ait eu à se soucier d'autre chose que des servitudes linguistiques.<sup>139</sup> C'est le procédé qui consiste à traduire la langue source sans effectuer des changements dans l'ordre des mots ou au niveau des structures grammaticales et tout en restant correct et idiomatique.

Les auteurs considèrent la traduction littérale inacceptable lorsque le message traduit littéralement donne un autre sens ou n'a pas de sens, lorsque la traduction littérale est impossible pour des raisons structurales, lorsqu'elle ne correspond à rien dans la métalinguistique de la langue d'arrivée ou correspond bien à quelque chose, mais non pas au même niveau de langue.<sup>140</sup>

Dans notre traduction nous avons recouru à la traduction littérale plusieurs fois, voyons quelques exemples :

**a)** L'eau bout à cent degrés.

Voda vrije na sto stupnjeva.

**b)** C'est ce genre d'incidences que nous allons considérer sous la catégorie de la voix, '« aspect, dit Vendryès, de l'action verbale considérée dans ses rapports avec le sujet » - ce sujet n'étant pas ici seulement celui qui accomplit ou subit l'action, mais aussi celui (le même ou un autre) qui la

---

<sup>139</sup> Vinay, J.P., Darbelnet, J., p. 48.

<sup>140</sup> Ibid., p. 48.

rapporte, et éventuellement tous ceux qui participent, fût-ce passivement, à cette activité narrative.

Ovakvu ćemo vrstu učinaka promotriti pod kategorijom glasa: “vid glagolske radnje, tvrdi Vendryès, promatran u odnosima sa subjektom” - subjektom koji ovdje nije samo onaj koji vrši ili trpi radnju nego i onaj koji (isti ili drugi) iznosi radnju, a naposljetku i svi oni koji sudjeluju u pripovjednoj aktivnosti, makar i pasivno.

- c) Cette difficulté se marque surtout par une sorte d'hésitation, sans doute inconsciente, à reconnaître et respecter l'autonomie de cette instance, ou même simplement sa spécificité : d'un côté, comme nous l'avons déjà remarqué, on réduit les questions de l'énonciation narrative à celles du « point de vue »; de l'autre, on identifie l'instance narrative à l'instance « d'écriture », le narrateur à l'auteur et le destinataire du récit au lecteur de l'œuvre.

Taj se problem očituje prije svega jednom vrstom oklijevanja, bez sumnje nesvjesnog, da se prepozna i poštuje autonomija te instance, ili jednostavno njezina specifičnost: s jedne strane, kao što smo već primijetili, ograničavamo pitanja o pripovjednom iskazivanju na ona o «točki gledišta»; s druge, izjednačavamo pripovjednu instancu s instancom «pisanja», pripovjedača s autorom, a primaoca pripovijesti s čitateljem djela.

## LA TRANSPOSITION

La transposition est le procédé qui entraîne un changement de catégorie grammaticale d'un mot en passant d'une langue à l'autre, c'est-à-dire, elle consiste à remplacer une partie du discours par une autre, sans changer le sens du message,

sans perte ni gain sémantique.<sup>141</sup> La transposition doit être utilisée lorsque la traduction littérale n'a aucun sens, entraîne une erreur de traduction, ou est incompréhensible (problème de structure). Si la traduction n'est authentique ou idiomatique, on doit avoir recours à la transposition. Ce procédé peut aussi bien s'appliquer à l'intérieur d'une langue qu'au cas particulier de la traduction. Ce procédé porte sur l'espèce des mots, les successions syntaxiques, l'ordre des mots etc. Nous distinguons deux espèces de transposition : **la transposition obligatoire** quand le LA a l'équivalence seulement pour l'aspect transposé, et **la transposition facultative** quand la transposition peut être utilisée pour améliorer le style du texte, selon le jugement du traducteur.

Le **chassé-croisé** est une double transposition mettant en jeu à la fois un changement de catégorie grammaticale et une permutation syntaxique des éléments formant sens.<sup>142</sup>

**Amplification** est le cas où LA emploi plus de mots que la LD pour exprimer la même idée.<sup>143</sup>

**L'étoffement** est un type de transposition et une *variante d'amplification* consistant à ajouter un syntagme nominal ou verbal pour traduire une préposition, un pronom ou un adverbe interrogatif.<sup>144</sup> Maintenant nous allons présenter les exemples de transposition trouvés dans notre traduction.

---

<sup>141</sup> Ibid., p. 50.

<sup>142</sup> Ibid., p. 105.

<sup>143</sup> Ibid., p. 5.

<sup>144</sup> Ibid., p. 109.

### Transposition obligatoire :

Schéhérazade repousse la mort à <b>coup de récits (...)</b>	Šeherezada odgađa smrt <b>pomoću pripovijesti (...)</b>
(...) sous ses diverses formes (prophétique, apocalyptique, oraculaire, astrologique, chiromantique, <b>cartomantique</b> , oniromantique, etc. (...)	(...) u njezinim raznim oblicima (proročkom, apokaliptičnom, proročanskom, astrološkom, hiromantijskom, <b>čitanju sudbine iz karata</b> , oniričkom, itd. (...)

### Nom → Verbe

(...) implique en son prétérit une **antériorité** de l'histoire sur la narration (...)

(...) implicira svojim perfektom da priča **prethodi** pripovijedanju (...)

### Infinitif → Participe présent

Pour **reprendre** les termes bien connus de Benveniste (...)

Ponovno **preuzimajući** dobro poznate termine Benvenistea (...)

(...) éprouve une difficulté comparable à **aborder** l'instance productrice du discours narratif.

(...) susreće sa sličnim problemom **baveći se** proizvođačkom instancom pripovjednog diskursa.

### **Nom → Adverbe**

(...) L'exemple le plus illustre s'en trouve **à coup** sûr dans les Mille et une nuits (...)

(...) Najreprezentativniji primjer **zasigurno** nalazimo u Tisuću i jednoj noći (...)

### **Adjectif → Verbe**

Il peut être aussi le plus délicat, voire le plus **rebelle** à l'analyse (...)

Ona može biti i najosjetljivija, štoviše najviše **se opirati** analizi (...)

### **Amplification**

(...) et si ce lieu est plus ou moins éloigné du lieu **d'où** je la raconte (...)

(...) i da li je to mjesto bliže ili dalje od mjesta **na kojem se nalazim** kada je pričam

(...)

(...) et que l'acte de narration qui **le** produit est un événement (...)

(...) i da je čin pripovijedanja koji proizvodi **drugu pripovijest** događaj (...)

## LA MODULATION

La modulation est une variation dans le message qui devient nécessaire quand le passage de LD à LA ne peut se faire directement. On pénètre dans la profondeur du message et parvient à obtenir un changement de point de vue, d'éclairage. Par exemple, un message de forme positive en langue source est présenté comme une négation en langue cible. Elle se justifie quand on s'aperçoit que la traduction littérale ou même transposée aboutit à un énoncé grammaticalement correct, mais qui se heurte au génie de LA.<sup>145</sup>

De même que pour la transposition, nous distinguerons aussi deux types de modulation: les **modulations libres ou facultatives** et des **modulations figées ou obligatoires**. La différence entre ces deux espèces de modulation est une question de degré. Dans le cas d'une *modulation libre* le processus doit être refait chaque fois et devenir une modulation figée dès qu'elle est sentie comme la solution unique. Cette modulation n'est pas facultative. D'autre part, quand il s'agit d'une *modulation figée*, ses caractéristiques comme la fréquence dans l'emploi ou la fixation conférée par l'inscription au dictionnaire font que chaque personne bilingue ne peut hésiter ni un moment sur le recours à ce procédé.

La modulation qui consiste à présenter positivement ce que la LD présentait négativement est le plus souvent facultative bien qu'il y ait là des rapports étroits avec la démarche de chaque langue.

- a) L'abstrait pour le concret (le général pour le particulier) :

---

<sup>145</sup> Vinay, J.P., Darbelnet, J., p. 51.

(...) implique en son **prétérit** une antériorité (...)

(...) implicira svojim **perfektom** da priča prethodi (...)

Le terme prétérit a un sens plus large qui comprend le terme parfait (perfekt), et en traduisant par le terme du sens plus étroit, nous avons fait la modulation vers le particulier.

b) La modulation explicative

On sait que la linguistique **a mis quelque temps à entreprendre de rendre compte** de ce que Benveniste a nommé (...)

Znamo da je lingvistici **trebalo nešto više vremena da pokuša objasniti** ono što je Benveniste nazvao (...)

L'analyse narrative doit évidemment **assumer** l'étude (...)

Pripovjedna analiza očito **na sebe** mora **preuzeti** izučavanje (...)

c) Passif → Actif

(...) l'essentiel de *Manon Lescaut* **est raconté** par des Griefs (...)

(...) glavni dio *Manon Lescaut* **ispripovjedio je** des Griefs (...)

(...) car s'il **est remarquable** que les aventures d'Ulysse (...)

(...) jer ako se **može zaključiti** da su Odisejeve avanture (...)



(...) que les amours de Swann et de Marcel **soient racontées** par le même narrateur.

(...) da je Swannove i Marcelove ljubavi **ispričao** isti autor.

d) Le contraire négativé

(...) *je n'est identifiable* que par référence à lui (...)

(...) *ja se može spoznati jedino* u odnosu na osobu (...)

(...) le passé **révolu** de l' « action » racontée **n'est tel que** par rapport au moment où il la raconte.

(...) prošlost ispričane “radnje” **dovršena je samo** u odnosu na trenutak u kojem se pripovijeda.

(...) « je » **ne peut désigner que** lui (...)

(...) « ja » **može označavati samo** njega (...)

(...) Balzac, lui, **ne fait que les imaginer** (...)

(...) dok ih sam Balzac **jedino zamišlja** (...)

## L'EQUIVALENCE

L'équivalence est un procédé par lequel on rend compte de la même situation que dans l'original, en ayant recours à des moyens stylistiques et

structuraux entièrement différents.<sup>146</sup> L'exemple souvent utilisé est la traduction des exclamations qui sont phoniquement et graphiquement très différents mais de la même signification. Les équivalences ont un caractère particulier ou bien elles intéressent la totalité du message et sont généralement de nature syntagmatique, c'est-à-dire qu'elles sont souvent figées et pour la plupart il s'agit de clichés, de locutions, d'expressions idiomatiques, de proverbes qui offrent de parfaites illustrations de l'équivalence. Par exemple, le proverbe français *Abondance de biens ne nuit point* est équivalent au proverbe croate *Od viška glava ne boli*, et proverbe *Diviser pour régner* à proverbe croate *Podijeli pa vladaj*. Les expressions ne doivent pas se calquer, le traducteur doit comprendre la situation dans la LD et doit trouver l'expression équivalente appropriée et qui s'utilise dans la même situation en LA.

On a trouvé quelques exemples de l'équivalence dans la traduction analysée:

Il semble **aller de soi** que (...)

Čini se **samorazumljivim** da (...)

(...) l'origine se perd **dans la nuit des temps** (...)

(...) se podrijetlo gubi **u davnini** (...)

(...) une sorte de monologue **après coup**...

(...) neke vrste **naknadnog** monologa (...)

---

<sup>146</sup> Ibid., p. 52.

## L'ADAPTATION

Nous sommes arrivés au septième procédé qui s'applique à des cas où la situation à laquelle le message se réfère n'existe pas dans LA, et doit être créée par rapport à une autre situation, que l'on juge équivalente.<sup>147</sup> Justement, il s'agit ici d'un cas particulier d'équivalence, une **équivalence de situations**. C'est un procédé de traduction par lequel le traducteur remplace la réalité sociale ou culturelle du texte de départ par une réalité correspondante dans le texte d'arrivée. Cette nouvelle réalité sera plus adaptée au public du texte d'arrivée. On a trouvé quelques exemples d'adaptation dans notre traduction.

(...) d'une action de **flibustier** à la tribune du Congrès (...)

(...) **opstrukcije** na govornici Kongresa (...)

---

<sup>147</sup> Vinay, J.P., Darbelnet, J., p. 53.

## Les problèmes particuliers posés par la traduction du texte choisi de français en croate

### *Les termes en latin*

Dans le texte original nous avons rencontré quelques termes en latin, et étant donné que ces termes sont déjà connus et enracinés dans la langue croate, et dans la théorie littéraire, nous les avons laissés en latin. Voyons les exemples :

**a priori** (lat.) – au premier abord, avant toute expérience

Le dernier type est *a priori* le plus complexe (...)

Posljednja je vrsta *a priori* najkompleksnija (...)

**ad libitum** (lat.) – à volonté, aux choix

(...) qui peut se lire *ad libitum* sur le mode objectiviste (...)

(...) koja se može čitati *ad libitum* objektivistički (...)

**en abyme** (lat.) – une œuvre qui en contient une autre de même nature (récit dans le récit, tableau dans le tableau, film dans le film), *mise en abyme* = *bezdanost*, *hr.*

La fameuse structure *en abyme*, si prisée naguère (...)

Slavna *en abyme* struktura, koju je ne tako davno jako cijenio (...)

*Mise en abyme* est une expression latine très connue dans la théorie de la littérature et du cinéma, quelques fois traduit par « priča u priči », et l'on peut aussi dire « uokvirena struktura » (structure enchâssée). Cependant, dans la majorité

des textes l'expression est restée en latin comme dans les textes de Freedman et de Tadić-Šokac.<sup>148</sup>

**exemplum (lat.)** – court récit présenté comme étant véridique et destiné à être inséré dans un discours, en général un sermon ou une prédication, pour convaincre un auditoire par une leçon salutaire qui a valeur d'exemple.<sup>149</sup>

Le terme peut être traduit comme « priča s primjerom » en croate, mais il est souvent laissé en sa forme latine originale, comme dans le texte « Hagiografija, mirakul, exemplum ». <sup>150</sup>

**lapsus (lat.)** – emploi involontaire d'un mot pour un autre, en langage parlé ou écrit.<sup>151</sup>

Le terme peut être traduit comme « omaška » en croate, mais l'expression en latin est très connue et largement utilisée et donc nous avons décidé de la laisser en sa forme originale comme dans le texte que nous avons traduit.

---

<sup>148</sup> Sanja Tadić-Šokac, « Metatekstualni postupci u romanu *Bolja polovica hrabrosti* Ivana Slamniga », FLUMINENSIA, god. 21 (2009) br. 2, str. 91-113. et Freedman, Barbara : « Okvir namještajke: feminizam, psihoanaliza, kazalište (Uvodna bilješka Lada Čale Feldman) », *Kazalište*, IX(25/26), str. 80-96.

<sup>149</sup> *Le Petit Robert*, 2009.

<sup>150</sup> « Hagiografija, mirakul, exemplum », dans *Nova Istra*, 3-4/2003, publié le 16 Octobre 2003.

<sup>151</sup> *Le Petit Robert*, 2009.

Dans son texte Gérard Genette utilise le terme **narrataire** et explique quel sens il a donné à ce terme en disant :

“J'appellerai ainsi le destinataire du récit, après R. Barthes (*Communications* 8, p. 10) et sur le modèle de l'opposition proposée par A. J. Greimas entre *destinateur* et *destinataire* (*Sémantique structurale*, Paris, 1966, p. 177). “

Puisque sur ce modèle nous traduisons en croate les termes **destinateur/destinataire** par **pošiljatelj/primalac**, nous avons décidé de traduire le terme **narrataire** en opposition au terme **narrateur**, par le terme équivalent en croate : **slušatelj**, en respectant l'analogie. Le narrataire est l'instance à laquelle s'adresse le narrateur dans le récit, mais à la différence du lecteur qui est réel, le narrataire est fictif.

Il convient de mentionner un autre problème concernant la terminologie : la traduction et la différenciation des termes **énoncé/énonciation - histoire - récit**. En respectant les traductions existantes des textes de Gérard Genette comme la *Métalepse* traduit en croate par Ivana Franić, et le texte en croate du Terry Eagleton “Strukturalizam i semiotika” où Eagleton parle de la théorie de Gérard Genette usant les notions mentionnées, nous nous sommes décidés pour la différenciation en croate : **iskaz – priča – pripovijest**.

Le terme **récit** est un terme du sens large et donc il peut être traduit de diverses manières, par exemple par **pripovjedni tekst**, par **siže (obrada)**<sup>152</sup> ou même par **iskaz/iskazivanje**. Cependant nous avons choisi d'utiliser le terme croate **pripovijest** à travers le texte, sauf deux ou trois fois quand il est évident qu'il s'agit d'un acte parlé.

Exemples :

a)

Un récit au présent de type « behaviouriste » et purement événementiel peut apparaître comme le comble de l'objectivité, puisque la dernière trace **d'énonciation** qui subsistait dans le **récit** de style Hemingway (...)

Pripovijest « biheviorističkog » tipa u prezentu te isključivo događajna može se prikazati kao vrhunac objektivnosti, budući da posljednji trag **iskaza** koji ostaje u **pripovijesti** Hemingwayevog stila (...)

b)

(...) de passer de l'analyse des **énoncés** à celle des rapports entre ces énoncés et leur instance productrice - ce que l'on nomme aujourd'hui leur **énonciation**.

---

<sup>152</sup> Ainsi Eagleton, Terry : « Strukturalizam i semiotika », dans *Književna teorija*, SNL, Zagreb, 1987., str. 119., en disant: « (...) Genette u pripovijedanju razlikuje obradu (*récit*), to jest stvarni redoslijed događaja u tekstu; priču (*histoire*), to jest slijed kojim su se događaji « doista » zbivali, što zaključujemo iz teksta ; i najzad pripovijedanje (*narration*) koje se odnosi na sami čin pričanja.

(...) da prijeđe s analize **iskazā** na analizu odnosā između tih iskaza i njihove proizvođačke instance – ono što danas nazivamo njihovim **iskazivanjem**.

c)

(...) la première partie de Manon Lescaut se termine sur cette observation, que le chevalier a employé plus d'une heure à son **récit** (...)

(...) prvi dio Manon Lescaut završava opaskom da je vitez potrošio više od jednog sata na svoju **pripovijest** (...)

d)

Tout se passe donc comme si l'emploi du présent, en rapprochant les instances, avait pour effet de rompre leur équilibre et de permettre à l'ensemble du **récit**, selon le plus léger déplacement d'accent, de basculer soit du côté de l'**histoire**, soit du côté de la narration (...)

Sve se, dakle, odvija kao da je uporaba prezenta, približavajući se instancama, poremetila njihovu ravnotežu i dopustila cjelini **iskaza** da, u skladu s najmanjim pomakom naglaska, naginje bilo **priči**, bilo pripovijedanju (...)

### *La traduction des noms propres*

Nous avons relevé de nombreux noms propres dans le texte que nous avons traduit. Aujourd'hui il est d'usage de ne pas traduire les noms propres, mais dans notre traduction il s'agit de noms anciens de personnages et de toponymes tirés



d'Odyssée d'Homère, qui sont déjà enracinés dans la langue croate. Cependant, le traducteur qui ne connaît pas très bien l'œuvre d'Homère devra faire une recherche pour tirer la traduction de noms déjà existants en croate. Voici quelques exemples :

Alkinoos - Alkinoj

Arétè - Areta

Ariane – Ariadna

Calypso - Kalipso

Ménénius Agrippa - Menenije Agripa

Phéaciens - Feačani (grč. Phaíakes)

Phéacie - Feakija

Pélée - Pelej

Thétis – Tetida

Ulysse - Odisej

Virgile – Vergilije

#### *La traduction des adjectifs relatifs*

Dans notre traduction, nous avons recouru à quelques *adjectifs relatifs* lesquels se réfèrent à des auteurs des œuvres littéraires. Il s'agit d'un cas particulier d'antonomase et ces adjectifs se traduisent différemment des adjectifs possessifs parce qu'ils sont relatifs à l'œuvre d'auteur, à son style et à l'ambiance

de ses romans.<sup>153</sup> En français ces adjectifs se forment en ajoutant les suffixes -ien, -iste, -esque, -lâtre, -ique, ou -isant, tandis qu'en croate ils s'appellent *odnosni pridjevi* et ils se forment en ajoutant les suffixes -ski, -ški, -čki, -ćki. Ils sont écrits en minuscule. Les exemples tirés de notre traduction :

balzacien – balzakovski

proustien - prustovski

robbe-grilletien - robbe-grilletovski

sternien - sterneovski

Il est nécessaire de noter que la traduction de l'adjectif relatif « sternien » ne suit pas complètement la règle sur la formation d'adjectifs relatifs en langue croate utilisant la traduction 'sterneovski'. Selon la règle il faut utiliser la forme « sternovski », mais puisque nous ne trouvons dans les textes croates que cet usage, nous avons opté pour utiliser cette forme dans notre traduction parce qu'il peut y avoir une exception dans l'usage. Pour donner un exemple, voici la citation d'un text de Branimir Donat : « Naspram **sterneovske** metode Nemčića, a poslije Janka Jurkovića i Vilima Korajca, koja je sve do pojave novela Ivana Slamniga ostala dosljedna u ironičnom ogoljivanju pojedinih « literarnih » metoda (...) ».<sup>154</sup>

---

<sup>153</sup> <http://monsu.desiderio.free.fr/curiosites/patronymes.html>, <http://hrvatskijezik.eu/pridjevi/>, <https://www.cordial.fr/dictionnaire/definition/proustien-adjectif.php>

<sup>154</sup> Donat, Branimir : *Prakseologija hrvatske književnosti - I. Predmodernost i modernost*, Fraktura, Zagreb, 2011., source : [https://issuu.com/fraktura/docs/prekseologija01\\_knjigica](https://issuu.com/fraktura/docs/prekseologija01_knjigica), publié le 13 Novembre, 2001.

### *La traduction proposée*

Dans notre traduction nous avons rencontré un grand nombre de citations d'autres œuvres littéraires, données comme des exemples pour expliquer quelque terme de la narratologie, ou pour illustrer les stratégies narratives. En les traduisant, nous avons utilisé des traductions déjà existantes chaque fois que cela était possible, mais nous avons aussi noté qu'il y a parmi elles des exemples de traductions qui ne sont pas les meilleures possibles.

Exemple :

« Il y a trois ans de cela, ami lecteur, que je mène une vie délicieuse avec des personnes si chères. Pour comble de satisfaction, le ciel a daigné m'accorder deux enfants dont l'éducation va devenir l'amusement de mes vieux jours, et dont je crois pieusement être le père. »

« Evo, tri godine, čitatelju moj i prijatelju, što provodim divan život s tako dragom čeljadi. Da bi moja sreća bila potpuna, nebo mi je dalo dvoje djece, njihov će **uzgoj** biti radost mojih starih dana, a sva je prilika, da sam im doista otac. »

(La traduction en croate tirée de : Alain-René Lesage, *Zgode Gila Blasa Santillanskoga*, sv. III i IV, prev. Ivo Hergešić, Matica Hrvatska, Zagreb, 1948., p. 338.)

Traduction proposée :

« Prošlo je tri godine, dragi čitatelju, otkad vodim krasan život s tako dragim ljudima. A kao vrhunac zadovoljstva, nebo mi je pružilo dvoje djece čiji će **odgoj** biti radost u mojoj poodmakloj dobi, i čiji sam, ponizno vjerujem, otac. »

### *Les difficultés de compréhension*

Pendant notre traduction nous avons rencontré quelques problèmes de compréhension, plutôt concernant l'étymologie des mots. Un exemple est la différence entre les notions **prophétique** et **oraculaire**, très différentes en français, mais traduites par un mot de la même racine en croate.

**proročki** (grč. prophētēs) - **prophétique**, fr. – le terme qui se réfère au prophète (prorok); personne inspirée par la divinité

**proročanski** (lat. oraculum) – **oraculaire**, fr. - le terme qui se réfère à l'oracle (proročanstvo), ce qui a la qualité d'un oracle, réponse d'une divinité

### *Omission et sur-traduction*

Quelquefois, le traducteur, pour éviter des redondances et des lourdeurs, peut *omettre* quelques mots, mais il doit toujours essayer de transmettre tout le sens. Dans certains cas nous pouvons parler de perte, c'est-à-dire que le traducteur n'a pas réussi à transmettre le même message. La *sur-traduction* est le cas inverse, quand le traducteur ajoute dans sa traduction des unités, qui n'existent pas dans le texte de départ.

Exemples d'omission :

(...) il **est en bonne méthode** tout aussi notable (...)

(...) **treba** isto tako primijetiti (...)

Exemples de sur-translation:

La somme des angles d'un triangle est égale à deux droits.

Zbroj kutova u trokutu jednak je dvama pravim **kutovima**.

(...) la narration ne peut être que postérieure à **ce qu'elle raconte** (...)

(...) pripovijedanje može biti jedino kasnije **u odnosu na ono o čemu se pripovijeda**(...)

(...) et de l'angoisse de **la mort interromptrice** (...)

(...) i o tjeskobi **zbog smrti koja mu je prekidala rad** (...)

Marcel Proust (le héros de la Recherche) était obsédé par la pensée de la mort qui le menace, il avait peur de ne pas avoir assez de temps pour finir son œuvre et donc il ne pouvait pas écrire en paix.

### *Dépouillement et l'économie*

L'*économie* est une notion de stylistique comparée et elle s'utilise quand une langue réussit à exprimer la même chose qu'une autre langue, mais avec des

moyens plus réduits<sup>155</sup>. Le *dépouillement* est un cas particulier d'économie et un procédé inverse de l'étoffement.

On a trouvé dans notre traduction un exemple de dépouillement, c'est-à-dire un cas où la LA emploie moins de mots que la LD pour exprimer la même idée :

(...) non l'usage **qui sera fait ensuite** de cette trouvaille (...)

(...) ne upotreba **nakon** tog pronalaska (...)

#### *Syntaxe – les phrases longues et complexes*

Le trait le plus significatif du style littéraire de Gérard Genette est sa syntaxe qui abonde en phrases longues et complexes. Ce sont ces phrases longues qui consistent en une multitude de phrases subordonnées, qui rendent le texte assez difficile à traduire. Il est nécessaire d'effectuer une lecture minutieuse et d'extraire attentivement le sens afin de traduire avec précision la pensée de Genette dans une autre langue.

Exemple des phrases complexes :

A)

L'analyse narrative doit enregistrer ces déplacements - et les discordances qui peuvent en résulter - comme effets de la genèse réelle de l'œuvre ; mais elle ne

---

<sup>155</sup> Vinay, J.P., Darbelnet, J., *op.cit.*, p. 8.

peut finalement considérer l'instance narrative que telle qu'elle se donne dans le dernier état du texte, comme un moment unique et sans durée, nécessairement située plusieurs années après la dernière « scène », donc après la guerre, et même, nous l'avons vu, après la mort de Marcel Proust.

Traduction :

Pripovjedna analiza mora zabilježiti ta kretanja – i neslaganja koja iz toga proizlaze – kao učinke stvarnog nastanka djela; no ona ne može naposljetku uzeti u obzir nijednu pripovjednu instancu osim one koja se daje u posljednjem stanju teksta, kao jedinstven trenutak bez trajanja, nužno smješten mnogo godina nakon posljednje «scene», dakle nakon rata, a također, kao što smo vidjeli, nakon smrti Marcela Prousta.

B)

Subsiste pourtant, entre ces derniers **épisodes** des amours du chevalier et la salle du Lion d'or avec ses occupants, dont lui-même et son hôte, où il **les** raconte après souper au marquis de Renoncour, une distance qui n'est ni dans le temps ni dans l'espace, mais dans la différence entre les relations que les uns et les autres entretiennent alors avec le récit de des Grieux : relations que l'on distinguera de façon grossière et forcément inadéquate en disant que les uns sont dedans (dans le récit, s'entend) et les autres dehors.

Traduction :

Ipak i dalje postoji, između tih posljednjih **epizoda** o vitezovim ljubavima i dvorani Zlatnog lava s prisutnima, među kojima je on sam i njegov gost, a gdje **ih** nakon

večere pripovijeda markizu de Renoncouru, udaljenost koja se ne sastoji ni u vremenu ni u prostoru, već u razlici između odnosa koje jedni i drugi tada održavaju s pripoviješću des Grieuxa: odnose koje možemo razlikovati na grub i neizbježno neprikladan način kazujući da su jedni unutar (u pripovijesti, razumije se), a drugi izvan nje.

## **Conclusion**

On traduit aujourd'hui plus que jamais, mais les traducteurs ont une tâche très exigeante. Ils doivent respecter beaucoup de règles de la traduction et, en même temps, rester fidèles au contenu, au sens et au message du texte de départ. Notre tâche consistait à traduire et analyser notre traduction en croate d'un extrait du chapitre "Voix" dans *Figure III* de Gérard Genette, d'identifier les procédés de la traduction utilisés et de mettre en lumière les problèmes que nous a posés la traduction du texte. Le style de Gérard Genette est très exigeant, plutôt à cause de sa syntaxe complexe avec des phrases longues, mais aussi parce qu'il utilise beaucoup de citations d'œuvres déjà traduites, que nous avons dû trouver et reprendre. „Dans cette conversion du langage ordinaire en langage littéraire, deux concepts jouent le rôle de charnière dans la mesure où ils permettent d'effectuer le



saut qualitatif nécessaire pour pouvoir envisager un type de discours qualifié de littéraire. Ces concepts sont ceux de la figure et du style.”<sup>156</sup>

Dans la première partie de notre mémoire nous avons examiné la question de la traduction, les phases qui la précèdent et les instances qui participent de la traduction, en essayant de répondre à la question : qu'est-ce que la traduction. Ensuite, dans la deuxième partie de notre mémoire nous avons analysé les problèmes particuliers de notre traduction comme les problèmes de terminologie, et nous avons examiné en détail comment fonctionnent les emprunts dans notre traduction, en les classant dans plusieurs groupes terminologiques. Nous avons rencontré aussi des difficultés de compréhension, des problèmes concernant la traduction des noms propres, l'omission et la sur-traduction, le dépouillement et l'économie. „Pour reprendre la terminologie spatiale de Genette, l'espace donne lieu à une traversée, effectuée dans un certain sens et selon une motivation précise, en l'occurrence psychologique, de sorte que le mouvement tracé devienne une caractéristique déterminée du discours et par conséquent un critère pour l'identification de la figure.”<sup>157</sup>

En résumé, ce devoir nous a aidée à améliorer nos compétences dans la traduction et dans l'analyse de la traduction, et il nous a persuadée qu'il est vraiment difficile et exigeant de faire une bonne traduction.

---

<sup>156</sup> Poiana, Peter : Figure et style : Concepts esthétiques dans la théorie du discours de Gérard Genette, *Littérature*, No. 95, Récit et rhétorique / Tynianov (Octobre 1994), p. 23.

<sup>157</sup> Ibid. 26.

## Bibliographie :

Anić, V. et alii : *Hrvatski enciklopedijski rječnik*, Novi Liber, Zagreb, 2002 (= HER)

Babić, S., Finka, M., Moguš, M. : *Hrvatski pravopis*, Školska knjiga, Zagreb, 1971.

Balzac, Honoré de : *Čiča Goriot*, trad. Sanja Lovrenčić, édition ABC, Zagreb, 2004.

Balzac, Honoré de : *Eugénie Grandet*, trad. Ivan Čaberica, rédactrice Nevenka Košutić-Brozović, II. éd., Školska knjiga, Zagreb, 1985.

Barthes, Roland : « Qu'est-ce que l'écriture ? » dans : *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, source:

[http://www.ae-lib.org.ua/texts/barthes\\_le\\_degre\\_zero\\_de\\_lecriture\\_fr.htm](http://www.ae-lib.org.ua/texts/barthes_le_degre_zero_de_lecriture_fr.htm)

Barthes, Roland; « De la science à la littérature » dans: *Le bruissement de la langue*, Essais critiques IV, Paris, Seuil, 1984, p. 12-21

Barthes, Roland : « Écrire la lecture » dans : *Le bruissement de la langue*, Essais critiques IV, Paris, Seuil, 1984, p. 33-37.

Barthes, Roland : « La mort de l'auteur » dans : *Le bruissement de la langue*, Essais critiques IV, Paris, Seuil, 1984, p. 61-69.

Benjamin, Walter, « The Task of the Translator », dans : *Selected Writings, vol. 1, 1913-1926*, éd. M. Bullock et M.W. Jennings, Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 2002., p. 253-263, (25.08.2018.), source :

<http://users.clas.ufl.edu/burt/deconstructionandnewmediatheory/walterbenjamin/tasktranslator.pdf>

Biti, Vladimir : *Pojmovnik suvremene književne teorije*, rédactrice Jelena Hekman, Matica Hrvatska, Zagreb, 1997.

Boileau, Nicolas : *Pjesničko Umijeće*, trad. Mirko Tomasović, Matica hrvatska, Zagreb, 1999.

Borges, Jorge Luis : *Druga istraživanja*, trad. Marko Grčić, Biblioteka Feniks, Zagreb, 2000.

Cortazar, Julio : *“Besmrtnost parkova” u Kraj Igre*, trad. Dora Jelačić Bužimski, Udruza za kulturu Knjigomat, Zagreb 2009.

Deroy, Louis : *L'emprunt linguistique*, Les Belles Lettres, Paris, 1956.

Diderot, Denis : *Fatalist Jacques i njegov gospodar*, trad. Raško Dimitrijević, Vrhovi svjetske književnosti, Naklada Ljevak, Zagreb 2002.

Donat, Branimir : *Prakseologija hrvatske književnosti - I. Predmodernost i modernost*, Fraktura, Zagreb, 2011., source : publié le 13 Novembre, 2001 : [https://issuu.com/fraktura/docs/prekseologija01\\_knjigica](https://issuu.com/fraktura/docs/prekseologija01_knjigica)

Eagleton, Terry : « Strukturalizam i semiotika » , dans *Književna teorija*, SNL, Zagreb, 1987.

Fielding, Henry : *Tom Jones: Pripovijest o nahočetu*, trad. Damir Biličić, Šareni dućan, Zagreb, 2008.

Flaubert, Gustave : *Gospođa Bovary*, trad. Divina Marion, Mozaik knjiga, Zagreb, 2017.

Foucault, Michel : « Qu'est -ce qu'un auteur ? » dans *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63e année, no 3, juillet-septembre 1969, p. 73-104.

Genette, Gérard : *Metalepsa; Od figure do fikcije*, trad. Ivana Franić, Disput, Zagreb, 2006.

Genette, Gérard : *Métalepse: De la figure à la fiction*, éditions du Seuil, Paris, 2004.

Genette, Gérard : *Narrative Discourse*, trad. J.E. Levin, Oxford: Basil Blackwell, 1980.

Genette, Gérard : « Voix » dans *Figures III*, Paris: Édition du Seuil, Paris, 1972., p. 225-267.

Grevisse, Maurice : *Le petit Grevisse : grammaire française*, De Boeck, Bruxelles, 2005.

Grevisse, Maurice : *Le Petit Grevisse*, Duculot, Paris, 2009.

Grevisse, Maurice : *Le Bon Usage*, Treizième édition par André Goose, Duculot, Paris, 1993.

Hutcheon, Lynda : *A theory of adaptation*, NY, London : Routledge.,2006.

Laclos, Choderlos de : *Opasne Veze*, trad. Dane Smičiklas, rédactrice Mia Pervan, Školska knjiga, Zagreb, 2001.

Ladmiral, Jean-René : *Traduire : Théorèmes pour la traduction*, Gallimard, Paris, 1994.

Lesage, Alain-René : *Zgode Gila Blasa Santillanskoga*, vol. III et IV, trad. Ivo Hergešić, Matica Hrvatska, Zagreb, 1948.

Meschonnic, Henri : *Poétique de traduire*, Verdier, Poche, Paris, 2012.

Mounin, Georges : *Linguistique et traduction*, Dessart et Mardaga, Bruxelles, 1976.

Mounin, Georges : *Les problèmes théoriques de la traduction*, Gallimard, Paris, 1963.

Nerval, Gérard de : *Putovanje na Istok*, Silvija, Aurelija, trad. Višnja Machiedo, Vrhovi svjetske književnosti, Afla, Zagreb 2007.

Nida, Eugene A., Taber, R. Charles : *The Theory and Practice of Translation*, Brill, Boston, 2003.

Platon, *Dijalozi Teet i Fileb / Teetet (ili o znanju, istraživački dijalog)*, trad. Milivoj Sironić, Naprijed, Zagreb, 1979.

Poiana, Peter : „Figure et style : Concepts esthétiques dans la théorie du discours de Gérard Genette“, *Littérature*, No. 95, Récit et rhétorique / Tynianov (Octobre 1994), p. 23-36, source: URL: <https://www.jstor.org/stable/41713261>

Proust, Marcel: *Sodoma i Gomora I* iz ciklusa *U traganju za izgubljenim vremenom*, vol. VII, trad. Vinko Tecilazić, Zora, Zagreb, 1965.

Proust, Marcel; *Sodoma i Gomora II* iz ciklusa *U traganju za izgubljenim vremenom*, vol. VIII, trad. Vinko Tecilazić, Zora, Zagreb, 1965.

Proust, Marcel : *Pronađeno vrijeme II* iz ciklusa *U traganju za izgubljenim vremenom*, vol. XIII, trad. Vinko Tecilazić, Zora, Zagreb, 1965.

Putanec, Valentin : *Francusko-hrvatski rječnik*, Zagreb: Školska knjiga, 2003.

Ricœur, Paul : *Sur la traduction*, Bayard, Paris, 2004.

Rimmon-Kenan, Shlomit, (1989), "Naracija: Razine i glasovi", dans *Uvod u naratologiju*, éditeur Z. Kramarić, Izdavački centar Revija, Osijek, 1989., p. 81-103.

Robert, Paul, *Le Nouveau Petit Robert de la langue française*, sous la direction de Rey-Debove, Josette et Rey, Alain, Le Robert, Paris, 2009.

Seleskovitch, Danica, Lederer Marianne, *Interpréter pour traduire*, Didier Érudition, Collection „Traductologie I“, Paris, 1984.

Saussure, Ferdinand de : *Cours de linguistique générale*, Éd. Payot, Paris, 1995.

Šarić, Ljiljana, Wittschen, Wiebke, *Rječnik sinonima hrvatskog jezika*, Jesenski i Turk, Zagreb, 2010.

Tytler, Alexander F. : *Essay on the Principles of Translation*, 1971, Digitized by the Internet Archive 2007, URL : <http://www.archive.org/>

Vinay, J.P., Darbelnet, J. : *Stylistique comparée du français et de l'anglais : méthode de traduction*, Marcel Didier, Paris, 1972.

## Sitographie :

CEFAN, la Chaire pour le développement de la recherche sur la culture d'expression française en Amérique du Nord: <http://www.axl.cefan.ulaval.ca/>

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, source : <http://www.cnrtl.fr/>

Dictionnaire.reverso.net : <https://dictionary.reverso.net/>

Freedman, Barbara : « Okvir namještajke: feminizam, psihoanaliza, kazalište (Uvodna bilješka Lada Čale Feldman) », *Kazalište*, IX(25/26), str. 80-96., source (15.11.2018.) : <https://hrcak.srce.hr/188482>

« Hagiografija, mirakul, exemplum », dans *Nova Istra*, 3-4/2003, publié le 16 Octobre 2003, source : <http://www.dhk-pula.hr/pristupi-osvrti/detaljnije/hagiografija-mirakul-exemplum>

Hrvatska enciklopedija : [www.enciklopedija.hr/](http://www.enciklopedija.hr/)

Hrvatski jezični portal: <http://hjp.znanje.hr/>

Hrvatski jezik : <http://hrvatskijezik.eu/>

Linguee : <http://www.linguee.fr>

Proleksis enciklopedija : <http://proleksis.lzmk.hr/>

Tadić-Šokac, Sanja : « Metatekstualni postupci u romanu *Bolja polovica hrabrosti* Ivana Slamniga », FLUMINENSIA, god. 21 (2009) br. 2, str. 91-113.,  
<https://hrcak.srce.hr/file/74618>

## Annexe – texte original

Gérard Genette – FIGURES III

### 5. Voix

*L'instance narrative.*

« Longtemps je me suis couché de bonne heure » : de toute évidence, un tel énoncé ne se laisse pas déchiffrer - comme, disons, « L'eau bout à cent degrés » ou « La somme des angles d'un triangle est égale à deux droits » - sans égard à celui qui l'énonce, et pour la situation dans laquelle il l'énonce; *je* n'est identifiable que par référence à lui, et le passé révolu de l' « action » racontée n'est tel que par rapport au moment où il la raconte. Pour reprendre les termes bien connus de Benveniste, l'*histoire* ne va pas ici sans une part de *discours*, et il n'est pas trop difficile de montrer qu'il en est pratiquement toujours ainsi.<sup>158</sup> Même le récit historique du type « Napoléon mourut à Sainte-Hélène » implique en son prétérit une antériorité de l'histoire sur la narration, et je ne suis pas certain que le présent de « L'eau bout à cent degrés » (récit itératif) soit aussi intemporel qu'il y paraît. Reste que l'importance ou la pertinence de ces implications est essentiellement variable, et que cette variabilité peut justifier ou imposer des distinctions et

---

<sup>158</sup> Voir à ce sujet Figures II, p. 61-69.

oppositions à valeur au moins opératoire. Lorsque je lis *Gambara* ou le *Chef-d'œuvre inconnu*, je m'intéresse à une histoire, et me soucie peu de savoir qui la raconte, où et quand; si je lis *Facino Cane*, je ne puis à aucun instant négliger la présence du narrateur dans l'histoire qu'il raconte; si c'est la *Maison Nucingen*, l'auteur se charge lui-même d'attirer mon attention sur la personne du causeur Bixiou et sur le groupe d'auditeurs auquel il s'adresse; si c'est *l'Auberge rouge*, je suivrai sans doute avec plus d'attention que le déroulement prévisible de l'histoire racontée par Hermann les réactions d'un auditeur nommé Taillefer, car le récit est à deux étages, et c'est au second - celui où *l'on raconte* - qu'est le plus passionnant du drame.

C'est ce genre d'incidences que nous allons considérer sous la catégorie de la voix,' « aspect, dit Vendryès, de l'action verbale considérée dans ses rapports avec le sujet » - ce sujet n'étant pas ici seulement celui qui accomplit ou subit l'action, mais aussi celui (le même ou un autre) qui la rapporte, et éventuellement tous ceux qui participent, fût-ce passivement, à cette activité narrative. On sait que la linguistique a mis quelque temps à entreprendre de rendre compte de ce que Benveniste a nommé la *subjectivité dans le langage*<sup>159</sup>, c'est-à-dire de passer de l'analyse des énoncés à celle des rapports entre ces énoncés et leur instance productrice - ce que l'on nomme aujourd'hui leur *énonciation*. Il semble que la poétique éprouve une difficulté comparable à aborder l'instance productrice du discours narratif, instance à laquelle nous avons réservé le terme, parallèle, de *narration*. Cette difficulté se marque surtout par une sorte d'hésitation, sans doute inconsciente, à reconnaître et respecter l'autonomie de cette instance, ou même

---

<sup>159</sup> *Problèmes de linguistique générale*, Paris, 1966, p. 258-266.



simplement sa spécificité : d'un côté, comme nous l'avons déjà remarqué, on réduit les questions de l'énonciation narrative à celles du « point de vue »; de l'autre, on identifie l'instance narrative à l'instance d'« écriture », le narrateur à l'auteur et le destinataire du récit au lecteur de l'œuvre<sup>160</sup>. Confusion peut-être légitime dans le cas d'un récit historique ou d'une autobiographie réelle, mais non lorsqu'il s'agit d'un récit de fiction, où le narrateur est lui-même un rôle fictif; fût-il directement assumé par l'auteur, et où la situation narrative supposée peut être fort différente de l'acte d'écriture (ou de dictée) qui s'y réfère: ce n'est pas l'abbé Prévost qui raconte les amours de Manon et des Grieux, ce n'est pas même le marquis de Renoncour, auteur supposé des *Mémoires d'un homme de qualité*; c'est des Grieux lui-même, en un récit oral où « je » ne peut désigner que lui, et où « ici » et « maintenant » renvoient aux circonstances spatio-temporelles de cette narration, et nullement à celles de la rédaction de Manon Lescaut par son véritable auteur. Et même les références de *Tristram Shandy* à la situation d'écriture visent l'acte (fictif) de Tristram et non celui (réel) de Sterne; mais de façon à la fois plus subtile et plus radicale, le narrateur du *Père Goriot* n'« est » pas Balzac, même s'il exprime çà ou là les opinions de celui-ci, car ce narrateur-auteur est quelqu'un qui « connaît » la pension Vauquer, sa tenancière et ses pensionnaires, alors que Balzac, lui, ne fait que les imaginer: et en ce sens, bien sûr, la situation narrative d'un récit de fiction ne se ramène *jamais* à sa situation d'écriture.

C'est donc cette instance narrative qu'il nous reste à considérer, selon les traces qu'elle a laissées - qu'elle est censée avoir laissées - dans le discours narratif

---

<sup>160</sup> Ainsi Todorov, *Communications* 8, p. 146-147.

qu'elle est censée avoir produit. Mais il va de soi que cette instance ne demeure pas nécessairement identique et invariable au cours d'une même œuvre narrative: l'essentiel de *Manon Lescaut* est raconté par des Grioux, mais quelques pages reviennent à M. de Renoncour ; inversement, l'essentiel de l'Odyssée est raconté par « Homère », mais les Chants IX à XII reviennent à Ulysse; et le roman baroque, les *Mille et une nuits* et *Lord Jim*, nous ont habitués à des situations beaucoup plus complexes.<sup>161</sup> L'analyse narrative doit évidemment assumer l'étude de ces modifications – ou de ces permanences : car s'il est remarquable que les aventures d'Ulysse soient racontées par deux narrateurs différents, il est en bonne méthode tout aussi notable que les amours de Swann et de Marcel soient racontées par le même narrateur.

Une situation narrative, comme toute autre, est un ensemble complexe dans lequel l'analyse, ou simplement la description, ne peut *distinguer* qu'en déchirant un tissu de relations étroites entre l'acte narratif, ses protagonistes, ses déterminations spatio-temporelles, son rapport aux autres situations narratives impliquées dans le même récit, etc. Les nécessités de l'exposition nous contraignent à cette violence inévitable du seul fait que le discours critique, non plus qu'un autre, ne saurait tout dire à la fois. Nous considérerons donc successivement, ici encore, des éléments de définition dont le fonctionnement réel est simultanée, en les rattachant, pour l'essentiel, aux catégories du *temps de la*

---

<sup>161</sup> Sur les Mille et une nuit, voir Todorov, « Les hommes-récits », *Poétique de la prose*, Paris, 1971 : « Le record (d'enchâssement) semble tenu par (l'exemple) que nous offre l'histoire de la malle sanglante. En effet ici Chahrazade raconte que le tailleur raconte que le barbier raconte que son frère raconte que... La dernière histoire est une histoire au cinquième degré » (p.83). Mais le terme d'*enchâssement* ne rend pas justice au fait, précisément, que chacune de ces histoires est à un « degré » supérieur à celui de la précédente, son narrateur étant un personnage de celle-ci ; car on peut aussi « enchâsser » des récits de même niveau, par simple digression, sans changement d'instance narrative : voyez les parenthèses de Jacques dans le *Fataliste*.

*narration*, du *niveau narratif* et de la « *personne* », c'est-à-dire des relations entre le narrateur – et éventuellement son ou ses narrataire(s)<sup>162</sup> – à l'histoire qu'il raconte.

### *Temps de la narration.*

Par une dissymétrie dont les raisons profondes nous échappent, mais qui est inscrite dans les structures mêmes de la langue (ou à tout le moins des grandes « langues de civilisation » de la culture occidentale), je peux fort bien raconter une histoire sans préciser le lieu où elle se passe, et si ce lieu est plus ou moins éloigné du lieu d'où je la raconte, tandis qu'il m'est presque impossible de ne pas la situer dans le temps par rapport à mon acte narratif, puisque je dois nécessairement la raconter à un temps du présent, du passé ou du futur.<sup>163</sup> De là vient peut-être que les déterminations temporelles de l'instance narrative sont manifestement plus importantes que ses déterminations spatiales. A l'exception des narrations au second degré, dont le cadre est généralement indiqué par le contexte diégétique (Ulysse devant les Phéaciens, l'hôtesse de Jacques le fataliste dans son auberge), le lieu narratif est fort rarement spécifié, et n'est pour ainsi dire jamais pertinent<sup>164</sup> :

---

<sup>162</sup> J'appellerai ainsi le destinataire du récit, après R. Barthes (*Communications* 8, p. 10) et sur le modèle de l'opposition proposée par A. J. Greimas entre *destinateur* et *destinataire* (*Sémantique structurale*, Paris, 1966, p. 177).

<sup>163</sup> Certains emplois du présent connotent bien l'indétermination temporelle (et non la simultanéité entre histoire et narration), mais ils semblent curieusement réservés à des formes très particulières de récit (« histoire drôle », devinette, problème ou expérience scientifique, résumé d'intrigue) et sans investissement littéraire important. Le cas du « présent narratif » à valeur de prétérît est encore différent.

<sup>164</sup> Il pourrait l'être, mais pour des raisons qui ne sont pas exactement d'ordre spatial : qu'un récit « à la première personne » soit produit en prison, sur un lit d'hôpital, dans un asile psychiatrique, peut constituer un élément décisif d'annonce du dénouement: voyez *Lolita*.

nous savons à peu près où Proust a écrit la *Recherche du temps perdu*, mais nous ignorons où Marcel est censé produire le récit de sa vie, et nous ne songeons guère à nous en soucier. En revanche, il nous importe beaucoup de savoir, par exemple, combien de temps s'écoule entre la première scène de la *Recherche* (le « drame du coucher ») et le moment où elle est évoquée en ces termes : « Il y a bien des années de cela. La muraille de l'escalier où je vis monter sa bougie n'existe plus depuis longtemps, etc. » ; car cette distance temporelle, et ce qui la remplit, et ce qui l'anime, sont ici un élément capital de la signification du récit.

La principale détermination temporelle de l'instance narrative est évidemment sa position relative par rapport à l'histoire. Il semble aller de soi que la narration ne peut être que postérieure à ce qu'elle raconte, mais cette évidence est démentie depuis bien des siècles par l'existence du récit « prédictif<sup>165</sup> » sous ses diverses formes (prophétique, apocalyptique, oraculaire, astrologique, chiromantique, cartomantique, oniromantique, etc.), dont l'origine se perd dans la nuit des temps - et, au moins depuis les *Lauriers sont coupés*, par la pratique du récit au présent. Il faut considérer encore que la narration au passé peut en quelque sorte se fragmenter pour s'insérer entre les divers moments de l'histoire comme une sorte de reportage plus ou moins immédiat<sup>166</sup> : pratique courante de la correspondance et du journal intime, et donc du « roman par lettres » ou du récit en forme de journal (*Wuthering Héights*, *Journal d'un curé de campagne*). Il faudrait

---

<sup>165</sup> J'emprunte ce terme à Todorov, *Grammaire du Décaméron*, La Haye, 1969, p. 48, pour désigner toute espèce de récit où la narration précède l'histoire.

<sup>166</sup> Le reportage radiophonique ou télévisé est évidemment la forme la plus immédiate de ce type de récit, où la narration suit de si près l'action qu'elle peut être considérée comme pratiquement simultanée, d'où l'emploi du présent. On trouve une curieuse utilisation littéraire du récit simultané au chapitre XXIX d'*Ivanhoe*, où Rebecca raconte à Ivanhoe blessé la bataille qui a lieu au pied du château, et qu'elle suit par la fenêtre.

donc distinguer, du simple point de vue de la position temporelle, quatre types de narration : *ultérieure* (position classique du récit au passé, sans doute de très loin la plus fréquente), *antérieure* (récit prédictif, généralement au futur, mais que rien n'interdit de conduire au présent, comme le rêve de Jocabel dans *Moyse sauvé*), *simultanée* (récit au présent contemporain de l'action) et *intercalée* (entre les moments de l'action).

Le dernier type est *a priori* le plus complexe, puisqu'il s'agit d'une narration à plusieurs instances, et que l'histoire et la narration peuvent s'y enchevêtrer de telle sorte que la seconde réagisse sur la première : c'est ce qui se passe en particulier dans le roman épistolaire à plusieurs correspondants<sup>167</sup>, où, comme on le sait, la lettre est à la fois medium du récit et élément de l'intrigue<sup>168</sup>. Il peut être aussi le plus délicat, voire le plus rebelle à l'analyse, quand la forme du journal se desserre pour aboutir à une sorte de monologue après coup à position temporelle indéterminée, voire incohérente : les lecteurs attentifs de *L'Étranger* n'ont pas manqué de rencontrer ces incertitudes qui sont l'une des audaces, peut-être involontaire, de ce récit<sup>169</sup>. Enfin, la très grande proximité entre histoire et narration produit ici, le plus souvent<sup>170</sup>, un effet très subtil de frottement, si j'ose dire, entre le léger décalage temporel du récit d'événements (« Voici ce qui m'est arrivé aujourd'hui ») et la simultanéité absolue dans l'exposé des pensées et des

---

<sup>167</sup> Sur la typologie des romans épistolaires selon le nombre de correspondants, voir J. Rousset, « Une forme littéraire : le roman par lettres », *Forme et Signification*, et B. Romberg, *op. cit.*, p. 51 s.

<sup>168</sup> Ainsi, dans *Les Liaisons dangereuses*, quand Mme de Volanges découvre dans le secrétaire de sa fille les lettres de Danceny ; découverte dont les conséquences sont signifiées à Danceny dans la lettre 62, typiquement « performative ». Cf. Todorov, *Littérature et Signification*, p. 44-46.

<sup>169</sup> Voir B.T. Fitch, *Narrateur et Narration dans l'Étranger d'Albert Camus*, Paris (1960), 1968, part. p. 12-26.

<sup>170</sup> Mais il existe aussi des formes différées de la narration journalière : ainsi le « premier cahier » de la *Symphonie pastorale*, ou le complexe contrepoint de *L'Emploi du temps*.

sentiments (« Voici ce que j'en pense ce soir »). Le journal et la confidence épistolaire aillent constamment ce que l'on appelle en langage radiophonique le direct et le différé, le quasi-monologue intérieure et le rapport après coup. Ici, le narrateur est toute à la fois encore le héros et déjà quelqu'un d'autre : les événements de la journée sont déjà du passé, et le « point de vue » peut s'être modifié depuis ; les sentiments du soir ou du lendemain sont pleinement du présent, et ici la focalisation sur le narrateur est en même temps focalisation sur le héros. Cécile Volanges écrit à Mme de Merteuil pour lui raconter comment elle a été séduite, la nuit dernière par Valmont, et lui confier ses remords ; la scène de séduction est passée, et avec elle la trouble que Cécile n'éprouve plus, et ne peut plus même concevoir ; reste la honte et une sorte de stupeur qui est à la fois incompréhension et découverte de soi : « Ce que je me reproche le plus, et dont il faut pourtant que je vous parle, c'est que j'ai peur de ne m'être pas défendue autant que je le pouvais. Je ne sais pas comment cela se faisait : sûrement je n'aime pas M. de Valmont, bien au contraire ; et il y avait des moments où j'étais comme si je l'aimais, etc.<sup>171</sup> » La Cécile de hier, toute proche et déjà lointaine, est vue et dite par la Cécile d'aujourd'hui. Nous avons ici deux héroïnes successives, dont la seconde (seulement) est (aussi) narratrice, et impose son point de vue, qui est celui, juste assez décalé pour faire dissonance, de l'immédiat *après coup*<sup>172</sup>. On sait comment, de *Paméla* à *Oberman* le roman du XVIIIe siècle a exploité cette situation narrative propice aux contrepoints les plus subtils et les plus « agaçants » : celle de la plus petite distance temporelle.

---

<sup>171</sup> Lettre 97.

<sup>172</sup> Comparez avec lettre 48, de Valmont à Tourvel, écrite dans le lit d'Émilie, « en direct », et, si j'ose dire, *sur le coup*.

Le troisième type, au contraire (narration simultanée), est en principe le plus simple, puisque la coïncidence rigoureuse de l'histoire et de la narration élimine toute espèce d'interférence et de jeu temporel. Il faut cependant observer que la confusion des instances peut fonctionner ici en deux directions opposées selon que l'accent est mis sur l'histoire ou sur le discours narratif. Un récit au présent de type « behaviouriste » et purement événementiel peut apparaître comme le comble de l'objectivité, puisque la dernière trace d'énonciation qui subsistait dans le récit de style Hemingway – la marque de distance temporelle entre histoire et narration que comporte inévitablement l'emploi du prétérit – disparaît dans une transparence totale du récit, qui achève de s'effacer au profit de l'histoire : c'est ainsi qu'ont été généralement reçues les œuvres du « Nouveau Roman » français, et particulièrement les premiers romans de Robbe-Grillet<sup>173</sup> : « littérature objective », « école du regard », ces dénominations traduisent bien le sentiment de transitivity absolue de la narration que favorisait l'emploi généralisé du présent. Mais inversement, si l'accent porte sur la narration elle-même, comme dans les récits en « monologue intérieur », la coïncidence joue en faveur du discours et c'est alors l'action qui semble se réduire à l'état de simple prétexte, et finalement s'abolir : effet déjà sensible chez Dujardin, et qui ne cesse de s'accentuer chez un Beckett, un Claude Simon, un Roger Laporte. Tout se passe donc comme si l'emploi du présent, en rapprochant les instances, avait pour effet de rompre leur équilibre et de permettre à l'ensemble du récit, selon le plus léger déplacement d'accent, de basculer soit du côté de l'histoire, soit du côté de la

---

<sup>173</sup> Tous écrits au présent sauf *Le Voyeur*, dont le système temporel, on le sait, est plus complexe.

narration, c'est-à-dire du discours : et la facilité avec laquelle le roman français de ces dernières années est passé d'un extrême à l'autre illustre peut-être cette ambivalence et cette réversibilité<sup>174</sup>.

Le deuxième type (à narration antérieure) a joui jusqu'à maintenant d'un investissement littéraire bien moindre que les autres, et l'on sait que même les récits d'anticipation, de Wells à Bradbury, qui appartiennent pourtant pleinement au genre prophétique, postdatent presque toujours leur instance narrative, implicitement postérieure à leur histoire - ce qui illustre bien l'autonomie de cette instance fictive par rapport au moment de l'écriture réelle. Le récit prédictif n'apparaît guère, dans le corpus littéraire, qu'au niveau second : ainsi, dans le *Moyse sauvé* de Saint-Amant, le récit prophétique d'Aaron (VI<sup>e</sup> partie) ou le long songe prémonitoire (Ive, Ve et VI<sup>e</sup> parties) de Jocabel, tous deux relatifs à l'avenir de Moïse<sup>175</sup>. La caractéristique commune de ces récits seconds est évidemment d'être prédictifs par rapport à leur instance narrative immédiate (Aaron, songe de Jocabel), mais non par rapport à l'instance dernière (l'auteur implicite de *Moyse sauvé*, qui s'identifie d'ailleurs explicitement à Saint-Amant) : exemples manifestes de prédiction après coup.

La narration ultérieure (premier type) est celle qui préside à l'immense majorité des récits produits à ce jour. L'emploi d'un temps du passé suffit à la désigner comme telle, sans pour autant indiquer la distance temporelle qui sépare

---

<sup>174</sup> Illustration plus frappante encore, *La Jalousie*, qui peut se lire *ad libitum* sur le mode objectiviste en l'absence de tout jaloux, ou au contraire comme le pur monologue intérieur d'un mari épiant sa femme et imaginant ses aventures. On sait quel rôle charnière, précisément, a joué cette œuvre publiée en 1959.

<sup>175</sup> Voir *Figures II*, p. 210-211.



le moment de la narration de celui de l'histoire<sup>176</sup>. Dans le récit classique « à la troisième personne », cette distance est généralement comme indéterminée, et la question sans pertinence, le prétérit marquant une sorte de passé sans âge<sup>177</sup> : l'histoire peut être datée, comme le plus souvent chez Balzac, sans que la narration le soit<sup>178</sup>. Il arrive pourtant qu'une relative contemporanéité de l'action soit révélée par l'emploi du présent, soit au début, comme dans *Tom Jones*<sup>179</sup> ou dans le *Père Goriot*<sup>180</sup>, soit à la fin, comme dans *Eugénie Grandet*<sup>181</sup> ou *Madame Bovary*<sup>182</sup>. Ces effets de convergence finale, les plus saisissants, jouent sur le fait que la durée même de l'histoire diminue progressivement la distance qui la sépare du moment de la narration. Mais leur force tient à la révélation inattendue d'une isotopie temporelle (et donc, dans une certaine mesure, diégétique) jusque-là masquée - ou, dans le cas de *Bovary*, oubliée depuis longtemps - entre l'histoire et son narrateur. Cette isotopie est au contraire évidente dès l'abord dans le récit « à la première personne », où le narrateur est donné d'emblée comme personnage de l'histoire,

---

<sup>176</sup> A l'exception du passé composé, qui en français connote une relative proximité : « Le parfait établit un lien vivant entre l'événement passé et le présent où son évocation trouve place. C'est le temps de celui qui relate les faits en témoin, en participant ; c'est donc aussi le temps que choisira quiconque veut faire retentir jusqu'à nous l'événement rapporté et le rattacher à notre présent » (Benveniste, *Problèmes ...* p. 244). On sait tout ce que L'Étranger doit à l'emploi de ce temps.

<sup>177</sup> Käthe Hamburger (*Die Logik der Dichtung*, Stuttgart 1957) est allée jusqu'à dénier au « prétérit épique » toute valeur temporelle. Il y a dans cette position extrême et fort contestée une certaine vérité hyperbolique.

<sup>178</sup> Stendhal au contraire, on le sait, aime à dater, et plus précisément à antidater pour des raisons de prudence politique, l'instance narrative de ses romans : *Le Rouge* (écrit en 1829-1830) de 1827, *La Chartreuse* (écrite en 1839) de 1830.

<sup>179</sup> « Dans la partie occidentale de l'Angleterre appelée comté de Somerset, vivait naguère, et peut-être vit encore, un gentilhomme nommé Allworthy... »

<sup>180</sup> « Madame Vauquer, née de Conflans, est une vieille femme qui, depuis quarante ans, tient à Paris une pension bourgeoise ... »

<sup>181</sup> « Son visage est blanc, reposé, calme, sa voix est douce et recueillie, ses manières sont simples, etc. »

<sup>182</sup> « (M. Homais) fait une clientèle d'enfer ; l'autorité le ménage et l'opinion publique le protège. Il vient de recevoir la croix d'honneur. » Rappelons que les premières pages (« Nous étions à l'étude, etc. ») indiquent déjà que le narrateur est contemporain, et même condisciple, du héros.

et où la convergence finale est presque de règle<sup>183</sup>, selon un mode dont le dernier paragraphe de *Robinson Crusoe* peut nous fournir le paradigme : « Enfin, bien résolu à ne pas me harasser davantage, je suis en train de me préparer pour un plus long voyage que tous ceux-ci, ayant passé soixante-douze ans d'une vie d'une variété infinie, ayant appris suffisamment à connaître le prix de la retraite et le bonheur qu'il y a à finir ses jours en paix<sup>184</sup>. » Nul effet dramatique ici, à moins que la situation finale ne soit elle-même celle d'un dénouement violent, comme dans *Double Indemnity*, où le héros écrit la dernière ligne de son récit-confession avant de glisser avec sa complice dans l'Océan où les attend un requin : « Je n'ai pas entendu s'ouvrir la porte de la cabine, mais elle est à côté de moi, tandis que j'écris. Je la sens. La lune s'est levée. »

Pour que l'histoire vienne ainsi rejoindre la narration, il faut bien entendu que la durée de la seconde n'excède pas celle de la première. On connaît l'aporie bouffonne de Tristram : n'ayant réussi à raconter, en une année d'écriture, que la première journée de sa vie, il constate qu'il a pris trois cent soixante-quatre jours de retard, qu'il a donc plutôt reculé qu'avancé, et que, vivant trois cent soixante-quatre fois plus vite qu'il n'écrit, il s'ensuit que plus il écrit plus il lui reste à écrire, et que, bref, son entreprise est désespérée<sup>185</sup>. Raisonnement sans faille, et dont les prémisses ne sont nullement absurdes. Raconter prend du temps (la vie de

---

<sup>183</sup> Le picaresque espagnol semble faire une exception notable à cette « règle »; à tout le moins *Lazarillo*, qui s'achève en suspens (« C'était le temps de ma prospérité, et j'étais au comble de toute bonne fortune »). *Guzman* et le *Buscon* aussi, mais en promettant une « suite et fin » qui ne viendra pas.

<sup>184</sup> Trad. Borel. Ou, sur un mode plus ironique, celui de *Gil Blas* : « Il y a trois ans de cela, ami lecteur, que je mène une vie délicieuse avec des personnes si chères. Pour comble de satisfaction, le ciel a daigné m'accorder deux enfants dont l'éducation va devenir l'amusement de mes vieux jours, et dont je crois pieusement être le père. »

<sup>185</sup> Livre IV, chap.13.

Schéhérazade tient à ce seul fil), et lorsqu'un romancier met en scène, au second degré, une narration orale, il manque rarement d'en tenir compte : il se passe bien des choses dans l'auberge tandis que l'hôtesse de *Jacques* raconte l'histoire du marquis des Arcis, et la première partie de *Manon Lescaut* se termine sur cette observation, que le chevalier a employé plus d'une heure à son récit, et qu'il a bien besoin de souper pour « prendre un peu de relâche ». Nous avons quelques raisons de penser que Prévost, lui, a mis beaucoup plus d'une heure à écrire ces quelque cent pages, et nous savons par exemple qu'il a fallu près de cinq ans à Flaubert pour écrire *Madame Bovary*. Pourtant, et fort curieusement en somme, la narration fictive de ce récit, comme dans presque tous les romans du monde, excepté *Tristram Shandy*, est censée n'avoir aucune durée, ou plus exactement tout se passe comme si la question de sa durée n'avait aucune pertinence : une des fictions de la narration littéraire, la plus puissante peut-être, parce qu'elle passe pour ainsi dire inaperçue, est qu'il s'agit là d'un acte instantané, sans dimension temporelle. On le date parfois, mais on ne le mesure jamais : nous savons que M. Homais vient de recevoir la croix d'honneur au moment où le narrateur écrit cette dernière phrase, mais non ce qui se passait tandis qu'il écrivait la première ; nous savons même que cette question est absurde : rien n'est censé séparer ces deux moments de l'instance narrative, que l'espace intemporel du récit comme texte. Contrairement à la narration simultanée ou intercalée, qui vit de sa durée et des relations entre cette durée et celle de l'histoire, la narration ultérieure vit de ce paradoxe, qu'elle possède à la fois une situation temporelle (par rapport à l'histoire passée) et une essence intemporelle, puisque sans durée propre<sup>186</sup>.

---

<sup>186</sup> Les indications temporelles du genre « nous avons *déjà dit* », « nous verrons *plus tard* », etc., ne

Comme la réminiscence proustienne, elle est extase, « durée d'un éclair », miraculeuse syncope, « minute affranchie de l'ordre du Temps ».

L'instance narrative de la Recherche répond évidemment à ce dernier type : nous savons que Proust a passé plus de dix ans à écrire son roman, mais l'acte de narration de Marcel ne porte aucune marque de durée, ni de division: il est instantané. Le présent du narrateur, que nous trouvons, presque à chaque page, mêlé aux divers passés du héros, est un moment unique et sans progression. Marcel Muller a bien cru trouver chez Germaine Brée l'hypothèse d'une double instance narrative : avant et après la révélation finale, mais cette hypothèse ne repose sur rien, et à vrai dire je ne vois chez, Germaine Brée qu'un emploi abusif (quoique courant) de « narrateur » pour héros qui a peut-être induit Muller en erreur sur ce point<sup>187</sup>. Quant aux sentiments exprimés dans les dernières pages de Swann, dont nous savons qu'ils ne correspondent pas à la conviction finale du narrateur, Muller montre fort bien lui-même<sup>188</sup> qu'ils ne prouvent en rien l'existence d'une instance narrative antérieure à la révélation: la lettre à Jacques Rivière, déjà citée<sup>189</sup>, montre au contraire que Proust a tenu ici à accorder le discours du narrateur aux « erreurs » du héros, et donc à lui attribuer une opinion qui n'est pas la sienne pour éviter de dévoiler trop tôt sa propre pensée. Même le récit fait par Marcel de ses débuts d'écrivain après la soirée Guermantes

---

réfèrent pas en fait à la temporalité de narration, mais à l'espace du texte (= *nous avons dit plus haut, nous verrons plus loin ...*) et à la temporalité de lecture.

<sup>187</sup> Muller p.45; G. Brée, *Du temps perdu au temps retrouvé*, Paris, 1969, p. 38-40.

<sup>188</sup> P. 46.

<sup>189</sup> P. 215.

(réclusion, premières esquisses, premières réactions de lecteurs), qui tient nécessairement compte de la durée d'écriture (« Moi, c'était autre chose que j'avais à écrire, de plus long, et pour plus d'une personne. Long à écrire. Le jour, tout au plus pourrais-je essayer de dormir. Si je travaillais, ce ne serait que la nuit. Mais il me faudrait beaucoup de nuits, peut-être cent, peut-être mille<sup>190</sup> ») et de l'angoisse de la mort interruptrice, même ce récit ne contredit pas l'instantanéité fictive de sa narration : car le livre que Marcel commence alors d'écrire *dans l'histoire* ne se confond pas en droit avec celui que Marcel a alors presque fini d'écrire *comme récit* – et qui est la *Recherche* elle-même. Le livre fictif, objet de récit, est, comme tout livre, « long à écrire ». Mais le livre réel, le livre-récit, ne connaît pas sa propre longueur » : il abolit sa durée.

Le présent de la narration proustienne correspond – de 1909 à 1922 – à bien des « présents » d'écriture, et nous savons que près d'un tiers, dont justement les dernières pages, était écrit dès 1913. Le moment fictif de la narration s'est donc déplacé *en fait* au cours de la rédaction réelle, il n'est plus aujourd'hui ce qu'il était en 1913, au moment où Proust croyait son œuvre terminée pour l'édition Grasset. Ainsi, les distances temporelles qu'il avait à l'esprit – et voulait signifier – lorsqu'il écrivait par exemple, à propos de la scène du coucher, « il y a bien des années de cela », ou à propos de la résurrection de Combray par la madeleine, « j'éprouve la résistance et j'entends la rumeur des distances traversées » -, ces distances ont augmenté de plus de dix ans du seul fait de l'allongement du temps d'histoire : le signifie de ces phrases n'est plus le même. D'où certaines contradictions irréductibles comme celle-ci : *l'aujourd'hui* du narrateur est évidemment, pour

---

<sup>190</sup> III, p. 1043.

nous, postérieur à la guerre, mais le « Paris aujourd'hui » des dernières pages de Swann reste dans ses déterminations historiques (son contenu référentiel) un Paris d'avant-guerre, tel qu'il avait été vu et décrit en son temps. Le *signifié* romanesque (moment de la narration) est devenu quelque chose comme 1925, mais le *réfèrent* historique, qui correspond au moment de l'écriture, n'a pas suivi et continue de dire : 1913. L'analyse narrative doit enregistrer ces déplacements - et les discordances qui peuvent en résulter - comme effets de la genèse réelle de l'œuvre ; mais elle ne peut finalement considérer l'instance narrative que telle qu'elle se donne dans le dernier état du texte, comme un moment unique et sans durée, nécessairement situé plusieurs années après la dernière « scène », donc après la guerre, et même, nous l'avons vu<sup>191</sup>, après la mort de Marcel Proust. Ce paradoxe, rappelons-le, n'en est pas un : Marcel n'est pas Proust, et rien ne l'oblige à mourir avec lui. Ce qui oblige en revanche, c'est que Marcel passe « beaucoup d'années » après 1916 en maison de santé, ce qui place nécessairement son retour à Paris et la matinée Guermantes au plus tôt en 1921, et la rencontre avec Odette « ramollie » en 1923<sup>192</sup>. La conséquence s'impose.

Entre cet instant narratif unique et les divers moments de l'histoire, la distance est nécessairement variable. S'il s'est écoulé « bien des années » depuis la scène du coucher à Combray, il y a « peu de temps » que le narrateur recommence à percevoir ses sanglots d'enfant, et la distance qui le sépare de la matinée Guermantes est évidemment moindre que celle qui le sépare de sa première arrivée à Balbec. Le système de la langue, l'emploi uniforme du passé, ne

---

<sup>191</sup> P. 127.

<sup>192</sup> Cet épisode a lieu (p.951) « moins de trois ans » - donc plus de deux ans - après la matinée Guermantes.

permettent pas de marquer ce raccourcissement progressif dans le tissu même du discours narratif, mais nous avons vu que Proust avait réussi dans une certaine mesure à le faire sentir par des modifications dans le régime temporel du récit: disparition progressive de l'itératif, allongement des scènes singulatives, discontinuité croissante, accentuation du rythme - comme si le temps de l'histoire tendait à se dilater et à se singulariser de plus en plus en se rapprochant de sa fin, *qui est aussi sa source*.

On pourrait s'attendre, selon la pratique courante, nous l'avons vu, de la narration « autobiographique », à voir le récit conduire son héros jusqu'au point où l'attend le narrateur, pour que ces deux hypostases se rejoignent et se confondent enfin. C'est ce qu'on a parfois prétendu un peu vite<sup>193</sup>. En fait, comme le marque bien Marcel Muller, « entre le jour de la réception chez la princesse et celui où le Narrateur raconte cette réception, toute une ère s'étend qui maintient entre le Héros et le Narrateur un intervalle que rien ne permet de franchir : les formes verbales dans la conclusion du *Temps retrouvé* sont toutes au passé<sup>194</sup> ». Le narrateur conduit précisément l'histoire de son héros - sa propre histoire - jusqu'au point où, dit Jean Rousset, « le héros va devenir le narrateur<sup>195</sup> » - je dirais plutôt commence de devenir le narrateur, puisqu'il entre effectivement dans son travail d'écriture. Muller écrit que « si le Héros rejoint le Narrateur, c'est à la façon

---

<sup>193</sup> En particulier Louis Martin-Chauffier : « Comme dans les mémoires, celui qui tient la plume et celui que nous voyons vivre, distincts dans le temps, tendent à se rejoindre; ils tendent vers ce jour où le cheminement du héros en action aboutit à cette table où le narrateur, désormais sans intervalle et sans mémoire, l'invite à s'asseoir près de lui pour qu'ils écrivent ensemble le mot : Fin. » (« Proust ou le double *Je* de quatre personnes » (confluences, 1943) in Bersani, *Les Critiques de notre temps et Proust*, Paris, 1971, p. 56)

<sup>194</sup> P. 49-50. Rappelons cependant que certaines anticipations (comme la dernière rencontre avec Odette) couvrent une partie de cette « ère ».

<sup>195</sup> *Forme et Signification*, p. 144.

d'une asymptote : la distance qui les sépare tend vers zéro ; elle ne s'annulera jamais », mais l'image connote un jeu sternien sur les deux durées qui en fait n'est pas chez Proust : il y a simplement arrêt du récit au point où le héros a trouvé la vérité et le sens de sa vie, et donc où s'achève cette « histoire d'une vocation » qui est, rappelons-le, l'objet déclaré du récit proustien. Le reste, dont l'aboutissement nous est déjà connu par le roman même qui s'achève ici, n'appartient plus à la « vocation », mais au travail qui lui fait suite, et ne doit donc être qu'esquissé. Le sujet de la *Recherche* est bien « Marcel devient écrivain », non « Marcel écrivain » : la *Recherche* reste un roman de formation, et ce serait en fausser les intentions et surtout en forcer le sens que d'y voir un « roman du romancier », comme dans les *Faux Monnayeurs* ; c'est un roman du futur romancier. « La suite, disait Hegel à propos, justement, du *Bildungsroman*, n'a plus rien de romanesque... » ; il est probable que Proust aurait volontiers appliqué cette formule à son propre récit : le romanesque, c'est la quête, c'est la recherche, qui s'achève en trouvaille (la révélation), non l'usage qui sera fait ensuite de cette trouvaille. La découverte finale de la vérité, la rencontre tardive de la vocation, comme le bonheur des amants réunis, ne peut être qu'un dénouement, non une étape ; et en ce sens, le sujet de la *Recherche* est bien un sujet traditionnel. Il est donc nécessaire que le récit s'interrompe avant que le héros n'ait rejoint le narrateur, il n'est pas concevable qu'ils écrivent ensemble le mot : Fin. La dernière phrase du second, c'est quand - c'est *que* - le premier en arrive enfin à sa première. La distance entre la fin de l'histoire et le moment de la narration, c'est donc le temps qu'il faut au héros pour écrire ce livre, qui est et n'est pas celui que le narrateur, à son tour, nous révèle en la durée d'un éclair.



Niveaux narratifs.

Quand des Grieux, parvenu à la fin de son récit, déclare qu'il vient de faire voile de la Nouvelle-Orléans au Havre-de-Grâce, puis du Havre à Calais pour retrouver son frère qui l'attend à quelques lieues, la distance temporelle (et spatiale) qui jusque-là séparait l'action racontée de l'acte narratif s'amenuise progressivement au point de se réduire finalement à zéro : le récit en est arrivé à l'ici et au maintenant, l'histoire a rejoint la narration. Subsiste pourtant, entre ces derniers épisodes des amours du chevalier et la salle du Lion d'or avec ses occupants, dont lui-même et son hôte, où il les raconte après souper au marquis de Renoncour, une distance qui n'est ni dans le temps ni dans l'espace, mais dans la différence entre les relations que les uns et les autres entretiennent alors avec le récit de des Grieux : relations que l'on distinguera de façon grossière et forcément inadéquate en disant que les uns sont dedans (dans le récit, s'entend) et les autres dehors. Ce qui les sépare est moins une distance qu'une sorte de seuil figuré par la narration elle-même, une différence de niveau. Le Lion d'or, le marquis, le chevalier en fonction de narrateur sont pour nous dans un certain récit, non celui de des Grieux, mais celui du marquis, les *Mémoires d'un homme de qualité*; le retour de Louisiane, le voyage du Havre à Calais, le chevalier en fonction de héros sont dans un autre récit, celui de des Grieux cette fois, qui est contenu dans le premier, non pas seulement en ce sens que celui-ci l'encadre d'un préambule et d'une conclusion (d'ailleurs absente ici), mais en ce sens que le narrateur du second est déjà un personnage du premier, et que l'acte de narration qui le produit est un événement raconté dans le premier.

Nous définirons cette différence de niveau en disant que *tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit*. La rédaction par M. de Renoncour de ses *Mémoires* fictifs est un acte (littéraire) accompli à un premier niveau, que l'on dira *extradiégétique* ; les événements racontés dans ces *Mémoires* (dont l'acte narratif de des Grieux) sont dans ce premier récit, on les qualifiera donc de *diégétiques*, ou *intradiégétiques* ; les événements racontés dans le récit de des Grieux, récit au second degré, seront dits *métadiégétiques*<sup>196</sup>. De la même façon, M. de Renoncour en tant qu'« auteur » des *Mémoires* est extradiégétique : il s'adresse, quoique fictif, au public réel, tout comme Rousseau ou Michelet; le même marquis en tant que héros des mêmes *Mémoires* est diégétique, ou intradiégétique, et avec lui des Grieux narrateur à l'auberge du *Lion d'or*, ainsi d'ailleurs que Manon aperçue par le marquis lors de la première rencontre à Pacy; mais des Grieux héros de son propre récit, et Manon héroïne et son frère, et comparses, sont métadiégétiques : ces termes désignent non des êtres, mais des situations relatives et des fonctions<sup>197</sup>.

---

<sup>196</sup> Ces termes ont été déjà proposés dans Figures II, p. 202. Le préfixe *méta-* connote évidemment ici, comme dans « métalangage », le passage au second degré : le *métarécit* est un récit dans le récit, la *métadiégèse* est l'univers de ce récit second comme la *diégèse* désigne (selon un usage maintenant répandu) l'univers du récit premier. Il faut toutefois convenir que ce terme fonctionne à l'inverse de son modèle logico-linguistique : le métalangage est un langage dans lequel on parle d'un autre langage, le métarécit devrait donc être le récit premier, à l'intérieur duquel on en raconte un second. Mais il m'a semblé qu'il valait mieux réserver au premier degré la désignation la plus simple et la plus courante, et donc renverser la perspective d'emboîtement. Bien entendu, l'éventuel troisième degré sera un méta-métarécit, avec sa méta-métadiégèse, etc.

<sup>197</sup> Le même personnage peut d'ailleurs assumer deux fonctions narratives identiques (parallèles) à des niveaux différents : ainsi, dans *Sarrasine*, le narrateur extradiégétique devient lui-même narrateur intradiégétique lorsqu'il raconte à sa compagne l'histoire de Zambinella. Il nous raconte donc qu'il raconte cette histoire, dont au surplus il n'est pas le héros : situation exactement inverse de celle (beaucoup plus courante) de *Manon*, où le narrateur premier devient au niveau second

L'instance narrative d'un récit premier est donc par définition extradiégétique, comme l'instance narrative d'un récit second (métadiégétique) est par définition diégétique, etc. Insistons sur le fait que le caractère éventuellement fictif de l'instance première ne modifie pas plus cette situation que le caractère éventuellement « réel » des instances suivantes : M. de Renoncour n'est pas un «personnage» dans un récit assumé par l'abbé Prévost, il est *l'auteur fictif* de Mémoires dont nous savons d'autre part que l'auteur réel est Prévost, tout comme Robinson Crusoe est l'auteur fictif du roman de Defoe qui porte son nom: après quoi, chacun d'eux devient personnage dans son propre récit. Ni Prévost ni Defoe n'entrent dans l'espace de notre question, qui porte, rappelons-le encore une fois, sur l'instance narrative, et non sur l'instance littéraire. M. de Renoncour et Crusoe sont des narrateurs-auteurs, et comme tels ils sont au même niveau narratif que leur public, c'est-à-dire vous et moi. Ce n'est pas le cas de des Grieux, qui ne s'adresse jamais à nous, mais seulement au patient marquis ; et inversement, quand bien même ce marquis fictif aurait rencontré à Calais un personnage réel, disons Sterne en voyage, ce personnage n'en serait pas moins diégétique, quoique réel - tout comme Richelieu chez Dumas, Napoléon chez Balzac, ou la princesse Mathilde chez Proust. Bref, on ne confondra pas le caractère extradiégétique avec l'existence historique réelle, ni le caractère extradiégétique (ou même métadiégétique) avec la fiction : Paris et Balbec sont au même niveau, bien que l'un soit réel et l'autre fictif, et nous sommes tous les jours objets de récit, sinon héros de roman.

---

l'auditeur d'un autre personnage qui raconte sa propre histoire. La situation de *double narrateur* ne se trouve à ma connaissance que dans *Sarrasine*.

Mais toute narration extradiégétique n'est pas nécessairement assumée comme œuvre littéraire et son protagoniste un narrateur-auteur en position de s'adresser, comme le marquis de Renoncour, à un public qualifié comme tel<sup>198</sup>. Un roman en forme de journal intime, comme le *Journal d'un curé de campagne* ou la *Symphonie pastorale*, ne vise en principe aucun public, sinon aucun lecteur, et il en va de même du roman par lettres, qu'il comporte un seul épistolier, comme *Paméla*, *Werther* ou *Obermann*, que l'on qualifie souvent de journaux déguisés en correspondances<sup>199</sup>, ou plusieurs, comme la *Nouvelle Héloïse* ou les *Liaisons dangereuses*: Bernanos, Gide, Richardson, Goethe, Senancour, Rousseau ou Laclos se présentent ici comme simples « éditeurs », mais les auteurs fictifs de ces journaux intimes ou de ces « lettres recueillies et publiées par ... » ne se considèrent évidemment pas (à la différence de Renoncourt, ou Crusoe, ou Gil Blas) comme des « auteurs ». Qui plus est, la narration extradiégétique n'est même pas forcément assumée comme narration écrite : rien ne prétend que Meursault ou Malone aient écrit le texte que nous lisons comme leur monologue intérieur, et il va de soi que le texte des *Lauriers sont coupés* ne peut être qu'un « courant de conscience » - ni écrit, ni même parlé - mystérieusement capté et transcrit par Dujardin : c'est le propre du discours immédiat que d'exclure toute détermination de forme de l'instance narrative qu'il constitue.

Inversement, toute narration intradiégétique ne produit pas nécessairement, comme celle de des Grieux, un récit oral : elle peut consister en un

---

<sup>198</sup> Voir l'« Avis de l'Auteur » publié en tête de *Manon Lescaut*.

<sup>199</sup> Il subsiste cependant une différence sensible entre ces « monodies épistolaires », comme dit Rousset, et un journal intime : c'est l'existence d'un destinataire (même muet), et ses traces dans le texte.

texte écrit, comme le mémoire sans destinataire rédigé par Adolphe, voire en un texte littéraire fictif, œuvre dans l'œuvre, comme l' « histoire » du *Curieux Impertinent*, découverte dans une malle par le curé de *Don Quichotte*, ou la nouvelle *l'Ambitieux par amour*, publiée dans une revue fictive par le héros d'*Albert Savarus*, auteur intradiégétique d'une œuvre métadiégétique. Mais le récit second peut lui aussi n'être ni oral ni écrit, et se donner, ouvertement ou non, comme un récit intérieur : ainsi le rêve de Jocabel dans *Moyse sauvé*, ou, de façon plus fréquente et moins surnaturelle, toute espèce de souvenir remémoré (en rêve ou non) par un personnage: c'est ainsi (et l'on sait combien Proust a été frappé par ce détail) qu'intervient au second chapitre de *Sylvie* l'épisode (« souvenir à moitié rêvé ») du chant d'Adrienne : « Je regagnai mon lit et je ne pus y trouver le repos. Plongé dans une demi-somnolence, toute ma jeunesse repassait en mes souvenirs... Je me représentais un château du temps de Henri IV, etc.<sup>200</sup> » Il peut enfin être assumée par une représentation non-verbale (le plus souvent visuelle) que le narrateur convertit en récit en décrivant lui-même cette sorte de document iconographique (c'est la toile peinte représentant l'abandon d'Ariane, dans les *Noces de Thétis et de Pélée*, ou la tapisserie du déluge dans *Moyse sauvé*), ou, plus rarement, en le faisant décrire par un personnage, comme les tableaux de la vie de Joseph commentés par Amram dans le même *Moyse sauvé*.

---

<sup>200</sup> On a donc là une analepse métadiégétique, ce qui n'est évidemment pas le cas de toute analepse. Ainsi, dans la même *Sylvie*, la rétrospection des chap. IV, V et VI est assumée par le narrateur lui-même et non procurée par la mémoire du héros : « Pendant que la voiture monte les côtes, recomposons les souvenirs de temps où j'y venais si souvent. » L'analepse est ici purement diégétique – ou, si l'on veut marquer plus nettement l'égalité de niveau narratif, *isodiégétique*. (Le commentaire de Proust est dans *Contre Sainte-Beuve*, Pléiade, p. 235, et *Recherche*, III, p. 919.)

Le récit métadiégétique.

Le récit au second degré est une forme qui remonte aux origines mêmes de la narration épique, puisque les chants IX à XII de l'Odyssée, comme nous le savons de reste, sont consacré au récit fait par Ulysse devant l'assemblée des Phéaciens. Via Virgile, l'Arioste et le Tasse, ce procédé (dont on sait d'autre part l'énorme investissement dans les *Mille et une nuits*) entre à l'époque baroque dans la tradition romanesque, et une œuvre comme l'*Astrée*, par exemple, se compose en majeure partie de récits procurés par tel ou tel personnage. La pratique s'en maintient au XVIIIe siècle, malgré la concurrence de formes nouvelles comme le roman par lettres; on le voit bien dans *Manon Lescaut*, ou *Tristram Shandy*, ou *Jacques le fataliste*, et même l'avènement du réalisme ne l'empêche pas de se survivre chez Balzac (*la Maison Nucingen*, *Autre étude de femme*, *l'Auberge rouge*, *Sarrasine*, *la Peau de chagrin*) et Fromentin (*Dominique*); on peut même observer une certaine exacerbation du topos chez Barbey, ou dans *Wuthering Heights* (récit d'Isabelle à Nelly, rapporté par Nelly à Lockwood, noté par Lockwood dans son journal), et surtout dans *Lord Jim*, où l'enchevêtrement atteint les limites de l'intelligibilité commune. L'étude formelle et historique de ce procédé déborderait largement notre propos, mais il est au moins nécessaire, pour la suite, de distinguer ici les principaux types de relation qui peuvent unir le récit métadiégétique au récit premier dans lequel il s'insère.

Le premier type est une causalité directe entre les événements de la métadiégèse et ceux de la diégèse, qui confère au récit second fonction *explicative*. C'est le « voici pourquoi » balzacien, mais assumé ici par un personnage, que l'histoire qu'il raconte soit celle d'un autre (*Sarrasine*) ou, le plus souvent, la sienne

propre (Ulysse, des Grioux, Dominique). Tous ces récits répondent, explicitement ou non, à une question du type « Quels événements ont conduit à la situation présente ? ». Le plus souvent, la curiosité de l'auditoire intradiégétique n'est qu'un prétexte pour répondre à celle du lecteur, comme dans les scènes d'exposition du théâtre classique, et le récit métadiégétique une simple variante de l'analepse explicative. D'où certaines discordances entre la fonction prétendue et la fonction réelle - généralement résolues au profit de la seconde : ainsi, au chant XII de *l'Odyssée*, Ulysse interrompt son récit à l'arrivée chez Calypso, bien que la majeure partie de son auditoire ignore la suite; le prétexte est qu'il l'a sommairement racontée la veille à Alkinoos et Arète (chant VII); la vraie raison est évidemment que le lecteur la connaît en détail par le récit direct du chant V; « Quand l'histoire est connue, dit Ulysse, je hais de la redire » : cette répugnance est d'abord celle du poète lui-même.

Le deuxième type consiste en une relation purement *thématique*, qui n'implique donc aucune continuité spatio-temporelle entre métadiégèse et diégèse : relation de contraste (malheur d'Ariane abandonnée, au milieu des joyeuses noces de Thétis) ou d'analogie (comme lorsque Jocabel, dans *Moyse sauvé*, hésite à exécuter l'ordre divin et qu'Amram lui raconte l'histoire du sacrifice d'Abraham). La fameuse structure *en abyme*, si prisée naguère par le « nouveau roman » des années 60, est évidemment une forme extrême de ce rapport d'analogie, poussée jusqu'aux limites de l'identité. La relation thématique peut d'ailleurs, lorsqu'elle est perçue par l'auditoire, exercer une influence sur la situation diégétique : le récit d'Amram a pour effet immédiat (et du reste pour but) de convaincre Jocabel, c'est un *exemplum* à fonction persuasive. On sait que de véritables genres, comme la parabole ou l'apologue (la fable), reposent sur cette action monitive de l'analogie :

devant la plèbe révoltée, Ménénius Agrippa raconte l'histoire des *Membres et l'estomac* ; puis, ajoute Tite-Live, « montrant à quel point la sédition intestine du corps était *semblable* à la révolte de la plèbe contre le Sénat, il réussit à les convaincre<sup>201</sup> ». Nous trouverons chez Proust une illustration moins curative de cette *vertu de l'exemple*.

Le troisième type ne comporte aucune relation explicite entre les deux niveaux d'histoire : c'est l'acte de narration lui-même qui remplit une fonction dans la diégèse, indépendamment du contenu métadiégétique : fonction de distraction, par exemple, et/ou d'obstruction. L'exemple le plus illustre s'en trouve à coup sûr dans les *Mille et une nuits*, où Schéhérazade repousse la mort à coup de récits, quels qu'ils soient (pourvu qu'ils intéressent le sultan). On peut remarquer que, du premier au troisième type, l'importance de l'instance narrative ne fait que croître. Dans le premier, la relation (d'enchaînement) est directe, elle ne passe pas par le récit, et pourrait fort bien s'en dispenser : qu'Ulysse la raconte ou non, c'est la tempête qui l'a jeté sur le rivage de Phéacie, la seule transformation introduite par son récit est d'ordre purement cognitif. Dans le second, la relation est indirecte, rigoureusement médiatisée par le récit, qui est indispensable à l'enchaînement : l'aventure des membres et de l'estomac calme la plèbe à condition que Ménénius la lui raconte. Dans le troisième, la relation n'est plus qu'entre l'acte narratif et la situation présente, le contenu métadiégétique n'importe (presque) pas plus que le message biblique lors d'une action de flibuster à la tribune du Congrès. Cette relation confirme bien, s'il en était besoin, que la narration est un *acte* comme un autre.

---

<sup>201</sup> *Histoire romaine*, II, ch. 32.



## Métalepses.

Le passage d'un niveau narratif à l'autre ne peut en principe être assuré que par la narration, acte qui consiste précisément à introduire dans une situation, par le moyen d'un discours, la connaissance d'une autre situation. Toute autre forme de transit est, sinon toujours impossible, du moins toujours transgressive. Cortázar raconte quelque part<sup>202</sup> l'histoire d'un homme assassiné par l'un des personnages du roman qu'il est en train de lire: c'est là une forme inverse (et extrême) de la figure narrative que les classiques appelaient la *métalepse de l'auteur*, et qui consiste à feindre que le poète « opère lui-même les effets qu'il chante<sup>203</sup> », comme lorsqu'on dit que Virgile « fait mourir » Didon au chant IV de l'*Énéide*, ou lorsque Diderot, d'une manière plus équivoque, écrit dans *Jacques le fataliste* : « Qu'est-ce qui m'empêcherait de *marier* le Maître et de le faire *cocu*? », ou bien, s'adressant au lecteur, « Si cela vous fait plaisir, *remettons* la paysanne en croupe derrière son conducteur, *laissons-les* aller et *revenons* à nos deux voyageurs<sup>204</sup> ». Sterne poussait la chose jusqu'à solliciter l'intervention du lecteur, prié de fermer la porte ou d'aider Mr. Shandy à regagner son lit, mais le principe est le même: toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement, comme chez Cortazar, produit un effet de bizarrerie soit bouffonne

---

<sup>202</sup> « Continuidad de los Parques », in *Final del Juego*.

<sup>203</sup> Fontanier, *Commentaire des Tropes*, p. 116. Moïse sauvé inspire à Boileau (*Art poétique*, l, v. 25-26) cette métalepse sans indulgence : *Et (Saint-Amant) poursuivant Moïse au travers des déserts / Court avec Pharaon se noyer dans les mers.*

<sup>204</sup> Garnier, p. 495 et 497.

(quand on la présente, comme Sterne ou Diderot, sur le ton de la plaisanterie) soit fantastique.

Nous étendrons à toutes ces transgressions le terme de *métalepse narrative*<sup>205</sup>. Certaines, aussi banales et innocentes que celles de la rhétorique classique, jouent sur la double temporalité de l'histoire et de la narration ; ainsi Balzac, dans un passage déjà cité d'*Illusions perdues* : « Pendant que le vénérable ecclésiastique monte les rampes d'Angoulême, il n'est pas inutile d'expliquer... », comme si la narration était contemporaine de l'histoire et devait meubler ses temps morts. C'est sur ce modèle très répandu que Proust écrit par exemple : « Je n'ai plus le temps, *avant mon départ pour Balbec*, de commencer des peintures du monde ... », ou « Je me contente ici, *au fur et à mesure que le tortillard s'arrête et que l'employé crie Doncières, Grattevast, Maineville, etc.*, de noter ce que la petite plage ou la garnison m'évoquent », ou encore : « mais il est temps de rattraper le baron qui s'avance <sup>206</sup> ... » On sait que les jeux temporels de Sterne sont un peu plus hardis, c'est-à-dire un peu plus *littéraires*, comme lorsque les digressions de Tristram narrateur (extradiégétique) obligent son père (dans la diégèse) à prolonger sa sieste de plus d'une heure<sup>207</sup>, mais ici encore le principe est le même<sup>208</sup>. D'une certaine façon, le pirandellisme de *Six personnages en quête d'auteur* ou de *Ce soir on improvise*, où les mêmes acteurs sont tour à tour héros et comédiens, n'est qu'une vaste expansion de la métalepse, comme tout ce qui en

---

<sup>205</sup> *Métalepse* fait ici système avec *prolepse*, *analepse*, *syllepse* et *paralepse*, avec le sens spécifique de : « prendre (raconter) en changeant de niveau ».

<sup>206</sup> II, p. 742 ; II, p. 1076 ; li, p. 216. Ou encore, II, p. 1011 : « Disons simplement, pour l'instant, tandis qu'Albertine m'attend... »

<sup>207</sup> III, chap. 38 et IV, chap. 2.

<sup>208</sup> Je dois la lointaine révélation du jeu métaleptique à ce lapsus, peut-être volontaire, d'un professeur d'histoire : « Nous allons étudier maintenant le Second Empire depuis le Coup d'État jusqu'aux vacances de Pâques. »

dérive dans le théâtre de Genet par exemple, et comme les changements de niveau du récit robbe-grilletien : personnages échappés d'un tableau, d'un livre, d'une coupure de presse, d'une photographie, d'un rêve, d'un souvenir, d'un fantasme, etc. Tous ces jeux manifestent par l'intensité de leurs effets l'importance de la limite qu'ils s'ingénient à franchir au mépris de la vraisemblance, *et qui est précisément la narration (ou la représentation) elle-même* ; frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui que l'on raconte. D'où l'inquiétude si justement : désignée par Borges : « De telles inventions suggèrent que si les personnages d'une fiction peuvent être lecteurs ou spectateurs, nous, leurs lecteurs ou spectateurs, pouvons être des personnages fictifs<sup>209</sup>. » Le plus troublant de la métalepse est bien dans cette hypothèse inacceptable et, insistante, que l'extradiégétique est peut-être toujours déjà diégétique, et que le narrateur et ses narrataires, c'est-à-dire vous et moi, appartenons peut-être encore à quelque récit.

Une figure moins audacieuse, mais que l'on peut rattacher à la métalepse, consiste à raconter comme diégétique, au même niveau narratif que le contexte, ce que l'on a pourtant présenté (ou qui se laisse aisément deviner) comme métadiégétique en son principe, ou si l'on préfère, à sa source: comme si le marquis de Renoncourt, après avoir reconnu qu'il tient de des Grieux lui-même l'histoire de ses amours (ou même après l'avoir laissé parler pendant quelques pages) reprenait ensuite la parole pour raconter cette histoire lui-même, sans plus « feindre, dirait Platon, qu'il est devenu des Grieux ». L'archétype de ce procédé est sans doute le *Théétète*, dont nous savons qu'il consiste en une conversation entre

---

<sup>209</sup> Enquêtes, p. 85.

Socrate, Théodore et Théétète rapportée par Socrate lui-même à Euclide, qui la rapporte à Terpsion. Mais, pour éviter, dit Euclide, « l'ennui de ces formules intercalées dans le discours, quand par exemple Socrate dit en parlant de lui-même : 'et moi, je dis', ou 'et moi, je répondis', et en parlant de son interlocuteur : 'il en tomba d'accord' ou 'il n'en convint pas' », l'entretien a été rédigé sous forme d'un « dialogue direct de Socrate avec ses interlocuteurs<sup>210</sup> ». Ces formes de narration où le relais métadiégétique, mentionné ou non, se trouve immédiatement évincé au profit du narrateur premier ; ce qui fait en quelque sorte l'économie d'un (ou parfois plusieurs) niveau narratif, nous les appellerons *métadiégétique réduit* (sous-entendu : au diégétique), ou *pseudo-diégétique*.

A vrai dire, la réduction n'est pas toujours évidente, ou plus exactement la différence entre métadiégétique et pseudo-diégétique n'est pas toujours perceptible dans le texte narratif littéraire, qui (contrairement au texte cinématographique) ne dispose pas de traits capables de marquer le caractère métadiégétique d'un segment<sup>211</sup>, sauf changement de personne : si M. de Renoncour prenait la place de des Grieux pour raconter les aventures de celui-ci, la substitution se marquerait immédiatement dans le passage du *je* au *il*; mais lorsque le héros de Sylvie revit en rêve un moment de sa jeunesse, rien ne permet de décider si le récit est alors récit de ce rêve ou, directement et par-delà l'instance onirique, récit de ce moment.

---

<sup>210</sup> 143 c. Trad. Chambry.

<sup>211</sup> Tels que le flou, le ralenti, la voix off, le passage de la couleur au noir et blanc ou inversement, etc. On aurait d'ailleurs pu établir des conventions de ce genre en littérature (italiques, caractères gras, etc.).